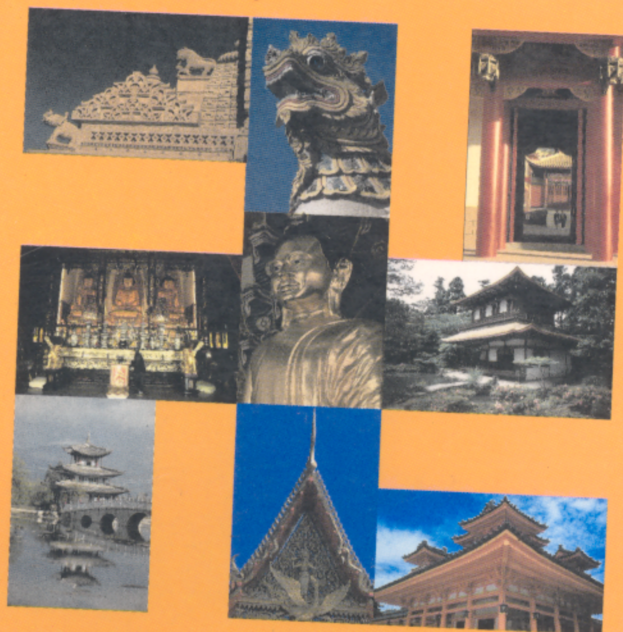
ROBERT E. FISHER

MỸ THUẬT & KIẾN TRÚC PHẬT GIÁO





NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

Nguyên tác :

ROBERT E. FISHER

Buddhish Art And Architecture

Thams and Hudson LTD London, Reprinted 1996

ROBERT E. FISHER

Mỹ thuật và kiến trúc
PHẬT GIÁO

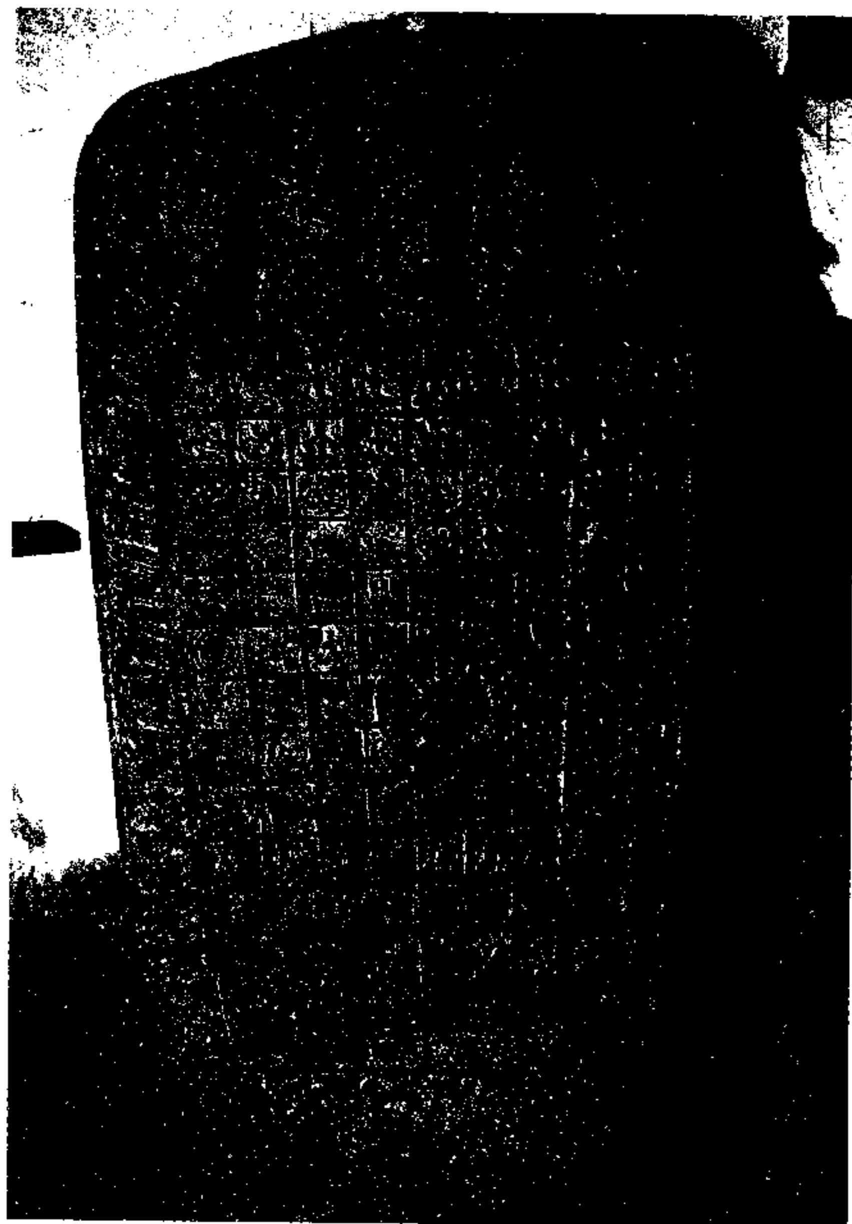
Huỳnh Ngọc Trảng
và Nguyễn Tuấn
dịch

NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT

Lời nói đầu

Phật giáo đã chiếm được vị trí độc tôn trong lịch sử châu Á với tư cách là một kinh nghiệm duy nhất, được chia xẻ với phân nửa dân số thế giới. Không có một trào lưu, một tôn giáo nào, hoặc một sự kiện nào khác có thể sánh được với mức độ mà Phật giáo đã ảnh hưởng hầu như khắp mọi ngõ ngách ở châu Á. Trong suốt 2500 năm lịch sử của tôn giáo này, nó đã được người ta hân hoan đón nhận, sự thắng lợi của nó là chủ yếu, nhưng nó cũng đã gánh chịu nhiều sự đàn áp và cạnh tranh của đạo Khổng, phát triển mạnh ở các nước Đông Á, cũng như sự đồng hóa dần dần bởi sức ép bền bỉ của Ấn giáo. Thành công lớn nhất của Phật giáo diễn ra trong suốt thiên niên kỷ đầu sau công nguyên, nó hội nhập hoàn toàn vào nền văn hóa Nhật Bản và liên tục ảnh hưởng mạnh tại những khu vực như Miến Điện, Sri Lanka và vùng nội địa Đông Nam Á.

Sự phát triển Phật giáo ở châu Á lại lệ thuộc vào sự phân chia của địa lý tự nhiên. Ở quê hương Ấn Độ, Phật giáo phát triển mạnh trong suốt một nghìn năm đầu tiên, nhưng vào các thế kỷ thứ 6, thứ 7, nó đã bị Ấn Giáo hồi sinh lấn át - ngoại trừ một vài vùng đất hẻo lánh, heo hút. Tại các khu vực tiếp giáp như Nê Pan, Tây Tạng và các vùng núi Hy Mã Lạp Sơn khác, Miến Điện và hòn đảo Sri Lanka, ảnh hưởng của Phật giáo vẫn còn mạnh mẽ, nhất là hiện tại. Sự phức tạp lớn lao nhất về nghi thức và hình tượng đã xuất hiện trong lĩnh vực văn hóa Tây Tạng, nằm giữa Ấn Độ và Trung Quốc về mặt địa lý và mặc dù chịu ảnh hưởng văn hóa Ấn Độ nhưng lại tự thúc thủ dưới quyền bá chủ của Trung Quốc. Nói chung, trong khi Phật giáo suy yếu tại Ấn Độ, các vùng phía Nam của châu Á đã giữ lại những truyền thống cổ xưa hơn; trong khi mà các vùng phía Bắc, bất



đầu từ vòng đai Hy Mã Lạp Sơn, cấu tạo nên biên giới tự nhiên ở phía Bắc của Ấn Độ, đã đi theo các tông phái cúng tế và Mật giáo, xuất hiện muộn hơn. Sự phân chia này thật rõ ràng trong nghệ thuật của hai khu vực. Ở các vùng phía Bắc của châu Á, phần lớn hình tượng tập trung mô tả sự phân cực giữa sự trọng thưởng thiên giới và sự đày đọa khổ ải cá nhân; trong khi đó thì nghệ thuật của Đông Nam Á chú trọng về những đề tài cổ xưa và có tính truyền thống hơn, nhất là những đề tài liên quan đến đức Phật và những lời giáo huấn của Ngài.

Một trong số các bí quyết dẫn tới sự thành công của Phật giáo là khả năng thích nghi và nó chuyển hóa bên trong các nền văn hóa khác nhau, trong niềm tin hiện có của các cộng đồng dân tộc này. Điều này được thể hiện qua sự giao thoa hài hòa với các tập tục có trước với yêu cầu có một nguồn gốc chung với các thần linh bản xứ và sự nhấn mạnh những khía cạnh sâu sát của Phật giáo tồn tại song hành với các phong tục tập quán hiện có. Bên trong nước Ấn, cả những thần linh nông nghiệp mang tính chất phồn thực "Khả năng sinh sản và sự màu mỡ đất đai" và ngay cả các thần linh có trước đó của kinh Vệ Đà dều được tích hợp vào tôn giáo vừa mới thành lập. Thậm chí các vị hung thần cũng đã tìm thấy một chỗ đứng mới là các vị thần hộ thủ được cải đạo, trong khi các thần đã được thiết lập của Ấn giáo, nhất là đấng Shiva, thì xuất hiện về sau với một chút ít sửa đổi trong điện thờ các vị thần Phật giáo mang tính chất Mật giáo. Khi Phật giáo dời gót tới vùng Đông Châu Á, hình tượng của đức Phật đã đạt được vẻ quang minh : tính chất sung mãn của xu hướng nhục cảm, vốn là thị hiếu nghệ thuật đã thành nếp của người Ấn, cũng đã bị tẩy trừ. Ở Nhật, Phật giáo đã có khả năng đồng hóa các khía cạnh của tín ngưỡng bản xứ, Thần đạo, bằng cách định rõ các vị thần bản xứ như là các sự biểu lộ của các thần linh Phật giáo. Các thần tượng Phật giáo cổ xưa hơn được gắn liền với những tín ngưỡng thờ tự nhiên, chẳng hạn như vị Bồ Tát Ấn Độ Kshitigarha (Địa Tạng), đã trở nên nổi bật bên nước Nhật ngang với thần Cứu độ Tizo, tuy nhiên vẫn còn giữ lại phần lớn nguồn gốc nguyên ủy của mình bên trong niềm tin Phật giáo.

Nghệ thuật Phật giáo có mục đích làm nhớ lại, hỗ trợ và củng cố những chân lý bất diệt của tôn giáo; cũng như phong cách Phật giáo luôn cần thiết góp phần phát triển trong lịch sử tôn giáo, cả hai không thể nào dễ dàng tách rời nhau được. Bởi vì mục đích tối thượng của Phật giáo là sự siêu việt hóa thế giới ảo tưởng này, còn gọi là niết bàn hoặc chân như, nó đòi hỏi một nghệ thuật về những hình tượng được lý tưởng hóa cao, tinh tế gấp vạn lần hơn những hình tượng cụ thể trong kiếp sống trần tục của chúng ta. Bởi vì các vật cúng dường cho những ngôi chùa là một trong các phương tiện chính yếu dễ dàng cho các tín đồ bình thường có thêm công đức, vô số kinh sách, hình tượng, cơ sở xây dựng và các pháp khí được tạo ra, thường được sản xuất hàng loạt để đáp ứng yêu cầu của những người sùng đạo. Kết quả là có một số lượng của cải vật chất lớn lao có liên quan tới những tín lý vừa liên quan tới cuộc sống hàng ngày lẫn sự giải thoát cuối cùng. Nghệ thuật Phật giáo tập trung vào khía cạnh con người, làm nổi bật lên các hình tượng của sự tinh tấn, chúng sinh và của mỗi cá nhân với những nấc tu tập, tất cả nhằm cô đúc lại thành một thông điệp cao cả về một thế giới kham nhẫn đầy khổ đau.

Phật giáo dựa vào một số sự việc quan yếu hơn hoặc "những giáo huấn" để trợ giúp người tín đồ trong việc quán triệt được đạo pháp lắm lúc phức tạp. Những thứ này bao gồm các đồ vật hoặc các di tích mang tính chất thực sự hữu dụng, chẳng hạn như một bình bát khất thực hoặc một phù đồ (một hũ cốt) được làm bằng vàng hoặc làm bằng pha lê có thể chứa đựng những xá lợi của Đức Phật hoặc một vài vật riêng lẻ biểu thị điều lành hay những đồ vật gợi ý khác, như là cây Bồ đề, là cây được tin rằng đó là những hậu duệ của cây bồ đề nguyên thủy tại Bồ đề đạo tràng (Bodh Gaya). Hệ thống các đồ vật nhắc nhở này cũng bao gồm các bản kinh, vô số các dụng cụ nghi lễ và nhiều công trình kiến trúc khác nhau, chẳng hạn như các toà chính điện, các thư viện, các trú phòng cho các tu sĩ cũng như các phù đồ (tháp) và cuối cùng là vô số tượng, các bức họa và các bản sao của những sự kiện và nơi chốn quan trọng. Thật ra việc sao lại các bức tượng được xem là phúc lành đặc biệt và các ngôi đền chứa đựng một nghìn bức tượng riêng lẻ các hang động - điện thờ với các



2. Nhập Niết Bàn, cuối tk.5, tường trái của Hang 26, Ajanta, Ấn Độ, dài 7,07 mét

phù điêu chạm trổ một vạn vị Phật hoặc là những sự cúng dường của một triệu phù đồ, lễ tạ được biết tới. Những sự lặp lại như thế đã đóng góp vào sự phát minh việc in ấn, được các Phật tử sử dụng, bao gồm những ví dụ của các tờ in bằng bản gỗ từ thế kỷ thứ 8, được tìm thấy trong một ngôi đền Hàn Quốc.

Thêm vào phương tiện dụng cụ quen thuộc bằng đồng, đá, gỗ, đất sét và chất sơn, các nghệ nhân đã sử dụng các vật liệu độc nhất ở một số khu vực, như là sơn mài, lá cọ, vỏ cây bulô, lụa thêu, ngà voi, ngọc thạch, vàng và sành sứ, thậm chí họ còn lao vào chạm trổ trên bơ và họa trên cát. Các đồ vật được sản xuất có kích cỡ to lớn khác nhau : từ các bản viết tay được mạ vàng bé xíu cho đến những pho tượng khổng lồ và các công trình kiến trúc đồ sộ bằng gỗ và bằng đá có thể sánh với các kim tự tháp Ai Cập về kích thước. Những kinh viết tay quan trọng đến nỗi chúng có thể trở thành những đồ thờ cúng, độc lập với nội dung của các bài văn của chúng. Tại các ngôi đền Tây Tạng ngày nay, các nhà sư vẫn còn sử dụng các bản viết tay mang phúc lành như thể chúng là những di tích hoặc hình tượng được trân trọng quý báu. Và ở thế kỷ thứ 13, các vị vua Koryo của

Hàn Quốc ủy nhiệm việc in ấn hàng nghìn bản viết tay với niềm tin là chúng có thể phù hộ họ chống lại quân xâm lăng Mông Cổ.

Được tôn kính nhất là các di vật hoặc địa danh trực tiếp gắn với cuộc đời đức Phật lịch sử, kết thúc vào khoảng năm 481 trước công nguyên. Các di vật hiện tại chẳng hạn như xá lợi của đức Phật hoặc một vật dụng mà Phật đã sử dụng, chiếc bình bát hoặc chiếc gậy, cũng như những nơi chốn diễn ra những sự kiện lớn trong đời đức Phật - có tám trong số các nơi đã trở thành thánh hóa như những địa điểm diễn ra các sự kiện được kể trong Phật thoại quen thuộc chẳng hạn như sự giác ngộ của Ngài tại Bồ Đề đạo tràng (Bodhi Gaya) hoặc quang cảnh buổi thuyết pháp đầu tiên của Ngài tại Sarnath - vẫn còn là trọng tâm của sự tôn kính. Có nhiều trận chiến xảy ra để dành lấy quyền sở hữu của những cái răng của đức Phật và sự phát triển cùng sự nổi bật của niềm tin đã thừa hưởng trực tiếp từ việc phân phối các xá lợi của đức Phật của Vua A Dục (Ashoka), mà thế theo truyền thuyết, đã đặt vào trong 84.000 phù đồ. Hệ thống các thánh địa được mở rộng thêm nữa để bao gồm các khu vực không trực tiếp gắn liền với đời sống lịch sử của đức Phật, chỉ giới hạn ở vùng Đông Bắc nước Ấn, nhưng bao gồm như là kết quả của niềm tin Phật giáo vào sự đầu thai. Những câu chuyện về những tiền kiếp của đức Phật, được biết dưới dạng các câu chuyện trong kinh Bổn Sanh Jataka, được ấn định cho các khu vực cách xa lưu vực sông Hằng và những địa điểm này sau đó đã được coi là thánh địa, là những chốn hành hương với các tu viện và đền thờ. Điều này đặc biệt dành riêng cho các vùng núi Hy Mã Lạp Sơn, như vùng Swat ở phía Bắc Pakistan, thế theo các hồi ký của nhà hành hương Trung Quốc Trần Huyền Trang. Một biểu tượng tôn kính được mọi người đều biết đến chẳng hạn như dấu chân của đức Phật, thường có kích thước vĩ đại và được tô điểm với các biểu tượng có thể đảm nhiệm một vai trò tương đương với một di tích, được xác lập trên niềm tin rằng đức Phật, trong tiền kiếp, đã có lần đặt chân lên tới nơi này, thế nên nó linh thiêng và được đồng nhất với biểu tượng này. Sự trưng bày có thứ lớp và hoành tráng của các di tích và các địa danh mang điềm lành này được gia tăng thêm bởi vô số bản sao các đồ vật linh thiêng cùng với các

hình tượng, bức họa và công trình kiến trúc, hoặc nhắc nhở lại các sự kiện đã qua hoặc cung cấp một khung cảnh để thờ phượng. Như thế Phật giáo, mặc dù có một vị sáng lập không ủng hộ việc tạo nên các hình tượng và trong lời thuyết giảng đã bài xích sự sở đắc tài sản vật chất, lại có được hệ thống hỗ trợ về thị giác phong phú và đa dạng nhất thế giới. Tập họp khổng lồ về các công trình nghệ thuật vật thể vẫn tiếp tục làm say mê các Phật tử lẫn những người không phải Phật tử.

NỘI DUNG CỦA NGHỆ THUẬT PHẬT GIÁO



Những diện mạo của đức Phật và vai trò của tiểu thừa và đại thừa Phật giáo

Nghệ thuật Phật giáo là một sự tuyển chọn công phu các hình tượng của các vị thần thánh và đồ vật, từ một người giảng đạo bình thường và những bậc cứu độ chúng sanh đầy tự tin cho đến các đấng thần linh dữ dằn có nhiều đầu và phát triển rộng tới các hình tượng bí hiểm và những trì vật cực kỳ phức tạp. Nghệ thuật Phật giáo đã trải qua sự tiến triển từ những biểu trưng sớm nhất (những trụ cột, cây cối, ngai tọa, bánh xe, thú vật và tháp) cho đến hình tượng các người dâng lễ đầy sung mãn và cuối cùng là những hình tượng con người của đức Phật, nội dung của nghệ thuật Phật giáo đang được định hình bởi những sự thay đổi cơ bản đang diễn ra ở bên trong niềm tin.

Sự thay đổi chủ yếu về giáo lý là sự phát triển của một trường phái Phật giáo đặt trên niềm tin tưởng là có một giải pháp cho với tất cả mọi người thay vì nó chỉ đến với những ai từ bỏ cuộc sống vật chất và đi theo một cuộc sống gắn bó với tu viện. Việc phân ly tôn giáo này được đánh dấu bởi sự xuất

hiện của Đại Thừa Phật Giáo / Mahayana (Maha : nghĩa là *lớn* và Yana là *con đường*) khác biệt với các trường phái cổ xưa hơn, được biết như là đạo của các bậc trưởng lão hoặc là Tiểu Thừa Phật Giáo Theravada, nhưng thường được các người tu Đại Thừa ám chỉ là con đường kém hơn, gọi là Hinayana. Hai tông phái khác nhau chủ yếu ở việc các tín đồ tu Đại Thừa đặt ra vấn đề tự giác để đi kèm theo sự giác tha, coi trọng việc giải thoát chúng sanh rộng lớn và sự đề cao hạnh Bồ Tát, một nhân vật cứu độ có những công đức lớn có thể chia sẻ với người cầu đạo, trợ giúp thêm cho sự tiến triển đến giải thoát chúng sanh rộng lớn và sự đề cao hạnh Bồ Tát, một nhân vật cứu độ có những công đức lớn có thể chia sẻ với người cầu đạo, trợ giúp thêm cho sự tiến triển đến giải thoát. Tuy nhiên, tất cả những người theo đạo Phật đều chia sẻ mục tiêu chung như nhau, đó là dứt sinh tử, chấm dứt sự trầm luân nhưng họ khác nhau ở niềm tin cá nhân và sự can thiệp của vị Bồ Tát là niềm tin của những người theo phái Đại Thừa và sự phát triển của điện thờ Bách Thần đã làm phong phú thêm nghệ thuật trong các nghi lễ của nó. Đại Thừa Phật Giáo cũng thúc đẩy một nhận thức mới về thế giới sắc tướng, còn gọi là luân hồi, hợp nhất với niết bàn thay vì đi theo quan điểm truyền thống rằng cả hai đều tách biệt nhau. Nói một cách khác, Đại Thừa Phật Giáo có niềm tin vào nhất nguyên của vũ trụ có thể hiểu được một khi vô minh bị đẩy lùi, giải thoát người tu đạo để thực hiện niết bàn ở ngay thế giới này. Vào khoảng giữa thiên niên kỷ đầu tiên, sự phân chia đó cũng thể hiện ở sự phân chia có tính chất địa lý : Các truyền thống xa xưa hơn, những truyền thống của Tiểu Thừa Phật Giáo tiếp nối ở Sri Lanka và cuối cùng xâm nhập vào Đông Nam Á. Trong lúc đó, miền Bắc Á nằm dưới sự thống trị của Đại Thừa và các trường phái Phật giáo có liên hệ gần gũi.

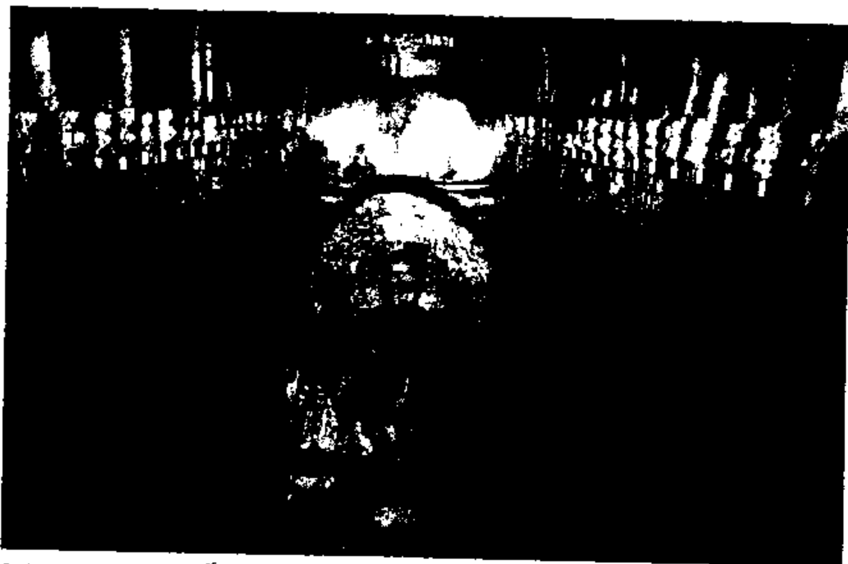
Mặc dù các phương pháp của chúng khác nhau, cả hai trường phái đi theo niềm tin cơ bản là sự đau khổ của cuộc đời được gây ra bởi các dục vọng và con đường đi tới giải thoát gồm có

việc phá chấp, tự nhận ra bản chất giả tạo của vạn hữu. Các hình tượng của họ phản ảnh các nét an định, bộc lộ ra một trạng thái thanh thoát, vượt lên trên những sự yếu đuối trần tục và lòng tham. Sự biểu đạt như vậy có thể tìm thấy trong tất cả những đoạn hồi, dù cho đó là giây phút giác ngộ, bài thuyết pháp đầu tiên, các bước đầu tiên của đức Phật sơ sanh hoặc thậm chí niết bàn / parinirvana của Ngài, tức là sự chiến thắng sau cùng của Ngài.

Sự khác biệt cơ bản trong nghệ thuật của các trường phái Tiểu Thừa và Đại Thừa là ở nội dung. Các vị cổ Phật siêu việt và các vị Bồ Tát là đề tài chủ yếu trong nghệ thuật của Đại Thừa. Đối với những người theo Tiểu Thừa, các tượng của Đức Phật lịch sử, đức Thích Ca Mâu Ni và những tiền kiếp của Ngài, trong kinh *Bổn sinh*, đều có ý nghĩa quan trọng bởi vì họ xem ngài như là một mô hình kiểu mẫu của chúng sinh, họ thích các đoạn hồi minh họa các đức hạnh, các hành động tham thiền và thuyết pháp bộc lộ,nghị lực nội tâm cần thiết cho việc chiến thắng điều ác và vọng tưởng. Các nghệ thuật, triển khai xung quanh một tôn giáo, bắt đầu với những sự kiện khiêm tốn như một sự tìm kiếm riêng tư về ý nghĩa cuộc đời của một con người, đặc biệt là theo nội dung Tiểu Thừa, tiếp tục làm rõ những hành động bình thường của con người, mặc dù con người là một sinh linh có những tài năng phi thường.

Các biểu tượng như là cây bồ đề và pháp luân và một vài tư thế điệu bộ, đều được coi là quan trọng trong cả hai trường phái, nhưng sự nhấn mạnh của Đại Thừa về ba thế giới - lãnh vực trần gian (dục giới), lãnh vực thiên đường (sắc giới) và lãnh vực tối thượng là lãnh vực siêu phàm (vô sắc giới) đã ảnh hưởng tới cách thế mà nhiều đối tượng được mô tả. Đại Thừa Phật Giáo quan niệm vai trò của đấng Thích Ca Mâu Ni theo cách thức trừu tượng và cùng với tất cả mọi việc và muôn loài, xem ngài như một hiện thân của một năng lực cao cấp và siêu phàm hơn. Các hình tượng siêu việt trong nghệ thuật Đại Thừa là sự biểu đạt một đức Phật đặt cách xa hơn thực tại trần

gian và gần với thượng giới, nguồn cội tối thượng của mọi ý nghĩa. Những sự khác biệt này được nhấn mạnh hơn bởi các khung cảnh, gồm các cung điện xây dựng công phu và theo Đại Thừa, với nhiều kẻ hầu hạ và các nhân vật biết bay, tạo ra một khung cảnh tráng lệ thượng giới. Những người theo Tiểu Thừa thích các hình tượng đơn độc hơn, chú trọng tới những phẩm hạnh tham thiền, khổ hạnh có liên hệ với truyền thống đó.



3. Hang 10, Ellora, Ấn Độ, nội thất, tk.7

Hơn nữa, đức Phật được phân biệt thêm bởi các "tướng hảo" đặc biệt, chẳng hạn như có chiếc sọ nhô ra nhục kế (*ushnisha*), tiêu biểu cho những tuệ năng cao cấp, hoặc những dấu hiệu độc nhất vô nhị khác như là một chòm tóc mọc trên trán : bạch hào mi gian tướng (*Urna*), những ngón tay có màng da, tóc quăn đặc biệt và những dấu hiệu hoa sen và bánh xe bên trên các gót chân. Sự chú trọng về sự thành đạo đòi hỏi sự an định và tự tại, những mục tiêu của bộ môn Yoga - làm cho hình tượng của đức Phật trong các tư thế an nhiên, siêu

thoát và được nhấn mạnh hơn bởi nét trẻ trung bất chấp tới những yêu cầu về thời gian, chẳng hạn như tuổi già.

Sự hòa hợp của người Ấn Độ với thiên nhiên dẫn tới các hình tượng tôn giáo có những đặc tính được tương thích với thế giới thiên nhiên, chẳng hạn như sức mạnh của con sư tử, những đường nét thanh cao của một cây cổ thụ hoặc những đường cong yêu kiều của hoa sen. Hình tượng con người xuất phát từ những quan niệm này không thể chỉ mỗi là sự mô phỏng theo hình tượng do trông thấy mà phải là hiện thân của những quan niệm triết học vô hình và phi vật thể cho mọi sinh vật. Nghệ thuật Phật giáo vĩ đại nhất là đã cân bằng hai thế giới này, mang tới một chiều sâu tinh thần cho tất cả mọi thể chất mà hòa nhập cả hai thành một nghệ thuật sâu sắc và biểu cảm.

Các thần (hiểu chung là thiên thần hộ pháp, Long vương, Địa quan...) được các người mộ đạo biết đến qua những trọng trách của họ và đa số các hình tượng phổ biến đều bày ra một tập hợp tiêu chuẩn về những thứ phụ tùng (hiểu là các pháp khí, trì vật, các dấu hiệu đặc trưng...), tư thế và cử chỉ các hình tượng của Phật Thích Ca Mâu Ni lịch sử một cách đặc thù biểu thị số thủ ấn hạn chế như là những thủ ấn "chuyển pháp luân" (*Dharmachakra-mudra*), trong đó cả hai bàn tay được đặt ở ngực các ngón tay đan lại nhau. Ở các thời điểm khác, cả hai bàn tay của đức Phật đặt ở trong lòng là một tư thế "thiền định" (*Dhyanamudra*). Hoặc một bàn tay của đức Phật được giơ lên, lòng bàn tay đưa tới phía trước, trong kiểu thức của "Ấn an ủy" (*Abhayamudra*). Tư thế bất thường nhưng được ưa thích nhất trình bày bàn tay phải với tới tận đất, cử chỉ tượng trưng cho sự giác ngộ (*Bhumisparsha - mudra : xúc địa ấn hay hàng ma ấn*). Trong các hình tượng khác, các vật được thể hiện một cách đặc thù, như là một lưỡi tầm sét (hiểu là *Kim cang xử, cổ cung* : một thứ pháp khí được coi là "vũ khí bất bại") hoặc *stupa* : (tháp, phù đồ) nhỏ trong miện của Maitreya, tức Vị lai Phật Di

Lặc. Một số đồ vật như là hoa sen, được gắn liền với nhiều vị thần, cũng như nhiều cử chỉ khác nhau của bàn tay.



4. Cuộc đời của đức Phật, bia, năm 475, thời Gupta, Ấn Độ, sa thạch, cao 104 cm



5. Dâng tượng, phù điêu, tk. 2-3; Gandhara, Pakistan, đá phiến, cao 30,2cm

Nhiều đoạn hồi khác nhau có liên quan tới đức Phật có thể được mô tả trong một bức họa hay một bức điêu khắc duy nhất. Trong nhiều giai đoạn trong cuộc đời của Thích Ca Mâu Ni những cụm bốn hoặc cụm tám đã trở thành chuẩn tắc, đó là những kỳ tích chủ yếu để mô tả. Một cách đặc thù, đức Phật được thể hiện lúc ngài sinh ra, ở bên hông phải của mẹ Ngài và lúc kế tiếp ở giây phút giác ngộ, xung quanh ngài có những ma lực cám dỗ, sự thanh thản cao quý của ngài đối lập rõ rệt với những cố gắng vô ích của chúng trong việc phá hoại sự thiền định của Ngài. Giây phút chiến thắng của ngài biểu hiện bởi bàn tay phải của ngài với chạm đất, nhờ thần Đất làm chứng cho sự thành đạo của Ngài. Cũng nằm trong bốn biến cố trọng đại là lần thuyết pháp đầu tiên của đức Phật ở Sarnath, thể hiện ngài thực hiện ấn "chuyển pháp luân" (hiểu là thuyết pháp) và thường khi bao gồm chiếc pháp luân, đặt ngay bên dưới, tiếp nối cho cách dùng hình tượng tượng trưng trước đó. Hình tượng cuối cùng trong số bốn hình tượng là hình thể nằm tựa quen thuộc, mô tả sự chiến thắng cuối cùng của Ngài (Parinirvana) nhập niết bàn. Các đoạn hồi khác cấu tạo tám biến cố trọng đại cũng được mô tả hoặc riêng rẽ hoặc thành cụm, là những sự tiếp cận đầu tiên của ngài với bệnh tật, tuổi già, một xác chết và một con người thánh thiện (hiểu là lão, bệnh, tử và tu đạo); sự từ bỏ cuộc đời vương giả của Ngài, sự tham thiền của Ngài trong rừng và kỳ tích ở Sravasti.

Đối với những biến cố lớn trong cuộc đời của đức Phật và vô số các tiền thân của Phật trong kinh Bổn sanh Jatakas, có thể được thêm vào một đoạn hồi kém quan trọng hơn nhưng lại là một đoạn hồi tạo nên một hình tượng để tỏ sự tôn kính đặc biệt. Thể theo truyền thuyết, một thời gian sau khi ngộ đạo, đức Phật thăng thiên lên cõi trời để thuyết pháp cho ba mươi ba vị thiên thần. Điên cuồng vì sự vắng mặt của Ngài, đức vua Udayana đặt làm một bức tượng từ gỗ đàn hương, mà ông tặng cho đức Phật khi Ngài trở về. Bất hạnh thay một hình tượng như thế không còn ở trên đời này nữa bởi vì nó sẽ là

bức tượng giống đức Phật sớm nhất. Trải qua bao nhiêu thời gian, biến cố và một hình tượng đặc biệt, được biết đến là đức Phật Udayana. Trở thành đặc biệt linh thiêng và các phiên bản được tiếp tục sản xuất ra, đặc biệt là ở Đông Á. Đó là những bức tượng đứng, có bàn tay phải giơ lên trong một kiểu thức gọi là Thí vô úy và nét đặc biệt là những nếp vải gợn sóng lăn tăn của nó, một phong cách bắt nguồn từ những bức tượng của Ấn Độ; nhưng có lẽ được biến cải bởi nghệ thuật Trung Á. Câu chuyện được nhiều người Trung Quốc xác tín và pho tượng được biết đến nhiều nhất, có từ cuối thế kỷ thứ 10 nhưng hiện giờ nằm ở trong một ngôi đền Nhật và đã được



6. Phật đội miện, tk.11, thời Pala, gốc Ấn Độ, đá phiến, 104.1 x 50.8cm



7. Tượng Phật đứng, tk.14, đời Nguyên, gốc Trung Quốc, đồng mạ vàng cao 1.27 mét

tôn sùng một cách đặc biệt. Quả thật là các người sùng mộ pho tượng đoan chắc nó là tượng Udayana nguyên bản.

Bức tượng đặc biệt nổi tiếng là bức tượng đức Phật đội vương miện. Những bức tượng mẫu đầu tiên xuất hiện ở Ấn Độ, sau thời kỳ Gupta (từ thế kỷ thứ tư đến thế kỷ thứ bảy sau công nguyên) và chúng phổ biến ở Trung Á, ứng hợp với sự chuyển hướng cách nhìn của Đại Thừa, rằng Phật mang tính chất hoàng tộc và siêu phàm hơn. Cũng giống đức Phật, đức Tỳ Lư Giá Na Phật (Vairochana), vị phật vũ trụ, thường được thể hiện đội vương miện. Sự thay đổi như vậy một phần do sự phát triển của Đại Thừa và những giáo lý mật tông và đại diện cho một phản ứng chống lại sự quảng bá rộng rãi đang lớn mạnh của hình tướng các Bồ tát mặc như các vua chúa.

Một quan niệm tương tự cũng thấy ở các tượng của đức Phật như là đấng *chakravatin,* thần chúa tể thống trị thế giới, bắt nguồn từ sáng tác văn học có từ trước và các bức tượng như thế đã thể hiện thần với cánh tay giơ cao lên biểu thị chiến thắng, cử chỉ truyền thống của một Thống lãnh đội quân chinh phục. Các bức tượng của đức Phật sơ sinh, mô tả những bước chân đầu tiên của ngài chinh phục vụ trụ thì rất phổ biến ở Đông Á và đều mô tả cùng một cử chỉ.

Không có một khía cạnh nào trong nghệ thuật Phật giáo đã phát sinh ra nhiều hình tướng siêu phàm kỳ dị hơn là ở số lượng cực kỳ phong phú các tượng nam thần và nữ thần, tạo nên đền thờ bách thần Bắc tông; về sau lại có thêm nhiều vị thần thường là không chính thống, đôi lúc kỳ lạ, với vô số phụ tùng, thú vật và người hầu hạ. Bắt nguồn từ Phù chú giáo (Tantrism) của Ấn Độ và nghệ thuật dùng hình tượng của Ấn Độ giáo còn có tên gọi là Vajrayana tức là Kim Cang Thừa là tông phái được xác lập trên quan điểm : thế giới giác quan và hiện tượng không không phải bị xua đuổi như là ảo ảnh, như các trường phái xa xưa hơn đã từng cho là như vậy. Những

trường phái mật giáo như Phật giáo Tây Tạng hoặc phái Shingon (Chơn Ngôn Tông) bên nước Nhật, một mặt họ không chối bỏ niềm tin Phật giáo vào tánh không tuyệt đối, song ngày càng xem thế giới của hiện tượng là quan trọng. Họ tìm thấy sự hiểu thấu bên trong các sự kiện hữu hình này với các lĩnh vực cao hơn ý thức rốt cùng; bởi vì mục tiêu của các trường phái Mật tông là sự đánh đổ vô minh để hiển lộ ra chân lý trong sáng của kiến thức. Những việc hành đạo như là tham thiền, môn du già, trì tụng (chú) và việc dùng các ấn quyết (mudras) được gắn liền với thế giới hiện tượng và làm khởi điểm cho con đường dẫn tới sự hiểu biết, theo niềm tin của Đại Thừa Phật Giáo rằng Phật tánh đều sẵn có trong mỗi chúng sinh và chờ được phát hiện. Những tập tục nghi thức thường mang tính chất thần bí này có khả năng đẩy nhanh sự tinh tiến tới giác ngộ và bao gồm cả hai lĩnh vực siêu phàm và thế giới hiện tượng, mặc dù người tu đạo thường phải cần tới một người hướng dẫn cá nhân (*Guru* : đạo sĩ, đạo sư) để diễn giải các mối tương quan giữa hai chúng. Phật giáo Mật tông có liên quan tới việc hàn gắn quãng cách giữa thế giới hiện tượng của các giác quan và thế giới tuyệt đối vô tướng. Nghi thức Mật tông được xây dựng trên niềm tin rằng các hình tượng vật chất hoặc kinh nghiệm mang tính chất giác quan không làm gì hơn là chỉ đường. Còn để đạt chánh kiến thì phải thông qua sự hiểu biết trực quan từ bên trong và do đó, nó là chứng nghiệm riêng tư và cá nhân, được hỗ trợ bởi các nghi thức bí mật, huyền nhiệm hơn là sự học hỏi chính quy với các giới luật và có tổ chức. Do đó, nghệ thuật gồm những tham chiếu bí ẩn hỗ trợ cho các nghi thức mật giáo và huyền nhiệm của Phật giáo Mật tông. Mặc dù không phải trực tiếp là một phần của Phật giáo Mật tông, các giáo phái Zen và Thiền của vùng Đông Nam Châu Á tiến hành theo một niềm tin tương tự ở sự hoát nhiên đốn ngộ, giảm bớt đi quá trình tu tập tiệm tiến của các trường phái Phật giáo.

Đền thờ bách thần Mật tông được chia ra làm 5 nhóm chính,

mỗi nhóm được chủ tọa bởi một trong số các vị Phật siêu việt hoặc siêu phàm. Tất cả các vị thần khác, các Phật hoặc Bồ tát đều được xếp vào một trong số các vị Phật vũ trụ này, nhóm được xếp đặt thành một phần tư, mỗi phần tư là một trong tứ phương và trung tâm là do vị Phật chính là đấng Tỳ lô giá na Phật tọa vị. Sự xếp đặt được mở rộng, thường dùng những con số 4 và 5, để bao gồm nhiều yếu tố như màu sắc và những cử chỉ (thủ ấn), tạo nên những sự bày biện nhìn thấy được, còn gọi là mạn đà la (đàn tràng / mandala), là những biểu đồ vũ trụ có mức độ phức tạp và hoành tráng cao. Nghệ thuật Phật giáo Mật tông một phần nào đó đáp ứng về số lượng và sự phong phú hình tượng, dựa trên một thứ tự hình học. Điện thờ đôi lúc được sắp đặt như mạng lưới, thành các mạn đà la và các nhóm tượng cho thấy một thứ tự lớn hơn các thành phần. Một mạn đà la duy nhất có thể có một nghìn hình tượng, được bày biện thành một khối hài hòa, có tính chất bao quát vũ trụ, phản ánh tổ chức tối hậu của vũ trụ. Trong một sự mở rộng đặc sắc của hệ thống này, triều đại Manchuri của đời Lương (936-1125) đã dựng lên năm thành đô riêng rẽ, mô phỏng một cách máy móc của khuôn mẫu Kim Cang thừa.

Những khởi điểm của nghệ thuật tạo hình Phật giáo Mật tông có thể được nhìn thấy trong các thay đổi có từ trước trong nhận thức về đức Phật lịch sử Thích Ca Mâu Ni. Bắt đầu vào những năm đầu công nguyên, trường phái Đại Thừa thôi xem trọng vai trò của Thích Ca Mâu Ni như là một hình tượng lịch sử, là người sáng lập nên đạo pháp và kiểu mẫu của cách cư xử cũng như những tín lý và bắt đầu xem ngài như là một trong những chuỗi biểu hiện đấng Phật chí tôn. Dấu ấn của sự chuyển hướng trong nhận thức có thể thấy rõ trong việc tạo dựng bức tượng khổng lồ, một thí dụ khác về sự hướng tới một quan niệm siêu nhiên về đức Phật. Quan niệm thay đổi này có thể tìm thấy trong sự phổ biến hóa của các bức tượng mô tả *Kỳ tích ở thành Xá Vệ* (Sravati). Trích đoạn được chú ý là việc đức Phật tự biến hình ra thành nhiều đức Phật để đáp lời

sự thách thức của những kẻ hoài nghi. Sự tham chiếu quá hiển nhiên vào các quyền lực siêu nhiên đã đi theo hướng đi của trường phái Đại Thừa và các trường phái Mật tông, mặc dù đoạn hồi đặc biệt này cũng tiếp tục xuất hiện trong các văn hóa Tiểu Thừa. Một khi đức Phật lịch sử được nhìn nhận với nội dung to lớn hơn này, ngài đã được coi như là phương diện



8. Kỳ tích ở Sravati, chạm nổi, tk. 3-7, gốc Gandhara, Pakistan, đá phiến, cao 30cm.

của một sức mạnh còn to lớn hơn một sự biểu hiện của đấng đức Phật tối thượng có tầm mức vũ trụ. Điều này kết cục đã làm giảm vai trò của ngài trong sự sùng bái và hiện giờ nó nhấn mạnh sự lớn mạnh của các đền thờ bách thần gồm các vị Bồ tát và các hình tượng siêu phàm. Những cái này na ná sự biểu hiện của các thần thánh nhưng lại xảy ra với một số lượng nhiều như vậy và với những liên hệ đổi thay có tính chất trực quan nên cần đến một nhóm những cá nhân để lý giải sự phức tạp lớn này. Các người đạo sư độc lập và đôi lúc lập dị này, còn được biết ở Phật giáo Ấn Độ là những vị lãnh đạo tinh thần đã giải thích và hướng dẫn người theo đạo đi qua các ngóc ngách của việc thờ kính.

Các hình tượng Mật tông hấp dẫn nhất là những tác phẩm điêu khắc và bức họa có những nhân vật trong những tư thế ôm nhau ân ái. Mặc cho các bức tranh đồ họa mô tả của họ, quan niệm tiềm ẩn bên trong là một nguyên tắc logic, tuy là tế nhị, là cả hai đức tính, là sự khôn ngoan và lòng nhân ái, đều cần thiết để đạt tới mục tiêu tối hậu. Bằng việc đề xuất các phương tiện của sự từ bi cho giống đực (Upaya : Phương tiện) và sự khôn ngoan cho giống cái (Prajna : Bát nhã, trí tuệ), Phật giáo Kim Cang Thừa (Vajrayana) hoặc Phật giáo Mật tông đã sử dụng các nhu cầu phổ quát của nhân loại, những sức mạnh cơ bản nhất của thiên nhiên để truyền đạt những nguyên lý cốt lõi cho người tín đồ. Mục tiêu tối hậu, sự phá bỏ vô minh, đòi hỏi sự pha trộn khéo léo của từ bi và trí tuệ để vượt ra ngoài thế giới trần tục này và thắng vượt các ảo tưởng đã làm cho người tín đạo mù quáng không nhận ra chân lý tối thượng thừa của Phật giáo.

Các biểu tượng Liên Á và đề tài

Nghệ thuật Phật giáo bao gồm các biểu trưng, là những vật tượng trưng tiêu biểu cho các quan niệm và vấn đề phức tạp,

bởi vì Phật giáo sử dụng các biểu tượng ở mức độ lớn hơn các tôn giáo khác. Bắt đầu với nền nghệ thuật có sớm nhất, nổi bật với các cây, ngai tọa bỏ trống và bánh xe, thay vì các hình tượng của đức Phật, đức tin tiếp tục dựa vào các sự mô tả



9. Lễ bái Pháp luân, chạm nổi, 100 trước CN, thời Shunga, Bharhut, Ấn Độ, sa thạch

mang tính chất biểu tượng. Dù cho chúng có thực sự là những biểu tượng của đức Phật hoặc là những địa điểm có những biến cố mang tới điềm lành chẳng hạn như Phật đản hoặc thành đạo của Ngài, những biểu tượng sớm được xác lập từ buổi đầu này đã trở thành chính thức hóa đến nỗi chúng tiếp tục xuất hiện mặc dù không nhất thiết là cần có trong việc chứng thực hình tượng nữa. Ví dụ như bánh xe pháp luân, biểu tượng cho sự giác ngộ của Đức Phật và lần thuyết pháp đầu tiên của Ngài, tiêu biểu cho hành động chuyển pháp luân nhưng biểu tượng này vẫn thường giữ lại trong những dị bản khác của biến cố, bất kể là có mô tả đúng y như lúc đức Phật đang thuyết pháp. Cũng tương tự như thế, các nhánh cây bồ đề tiếp tục xuất hiện đàng sau những hình tượng của đức Phật trong giây phút giác ngộ, bất chấp cử chỉ chạm đất (hiểu là đang thủ ấn xúc địa) rõ rệt của ngài, biểu tượng chính yếu của biến cố. Các biểu tượng khác, đa số mượn trực tiếp từ thiên nhiên như là hoa sen, Chintamani Như ý châu và Kim cang xử (Vajra) vẫn còn nổi bật, cái sau như là biểu tượng của toàn bộ phái Mật tông. Tháp (Stupa) biểu tượng rõ rệt nhất trong số các biểu tượng Phật giáo, cũng tồn tại là một hình tượng ẩn dụ, là biểu tượng của sự chiến thắng ảo tưởng của đức Phật, là việc Phật nhập niết bàn. Một số ít chủ đề vẫn còn giới hạn trong một khu vực địa lý duy nhất, chẳng hạn như các tượng Phật độc đáo của Thái Lan như tượng đức Phật đi hoặc sau một vài sửa đổi dành cho các truyền thống địa phương, sự thay thế một Stupa Ấn Độ bằng một ngôi chùa Đông Nam Á, đa số các chủ đề và đề tài xuất hiện khắp Châu Á.

*** Tranh tượng phái nữ**

Nữ thần đóng một vai trò chính yếu trong tất cả các tôn giáo Ấn Độ, bắt đầu với loại tượng nhỏ thuộc tín ngưỡng phồn thực thuộc thời đồ đá mới, nhưng về sau các vị nam thần lấn át trong suốt thời kỳ Vệ Đà; nhưng rồi cuối cùng xuất hiện trở lại với số lượng lớn các hình tượng, hiền lành và dữ tợn,

trong các đền thờ bách thần của mỗi giáo phái Ấn Độ. Trong số những hình tượng có sớm nhất trong nghệ thuật Phật giáo là những hình tượng của sự phồn thực và phong mãn, các Yakshas (Dạ xoa) và các Yakshis (Dạ xoa cái), những tượng được biết đến nhiều nhất là những hình tượng giống nhau và gợi cảm được khắc lên trên các hàng rào chắn song cửa một ngôi tháp stupa. Vào lúc Phù chú giáo (Tantrism) nổi lên, ở thế kỷ thứ 7, các hình tượng phụ nữ đã có một tầm mức lớn hơn, từ các nhân vật vợ chồng hiền lành tới những hình tượng phức tạp, có nhiều tay chân và dữ tợn và nhiều thần lực vĩ đại gây khiếp sợ. Trong Kim Cang Thừa, hình thức Phật giáo của Phù chú giáo, giống cái, tượng trưng cho trí tuệ, được mô tả như một nhân vật thụ động, kết bạn với nam thần có tính tích cực, được đồng hóa với những phương tiện của từ tâm. Một số trong những sáng tạo lớn nhất trong nghệ thuật Phật giáo, đặc biệt là sau nửa thiên kỷ đầu tiên, là những hình tượng phụ nữ. Bức tượng nổi tiếng Bát nhã Bala mật đa (Trí huệ đáo bỉ ngạn)



10. Yashi (Dạ xoa nữ / hay thần sông), tk.1, gốc Begram, Apganixtan, ngà, cao 47cm

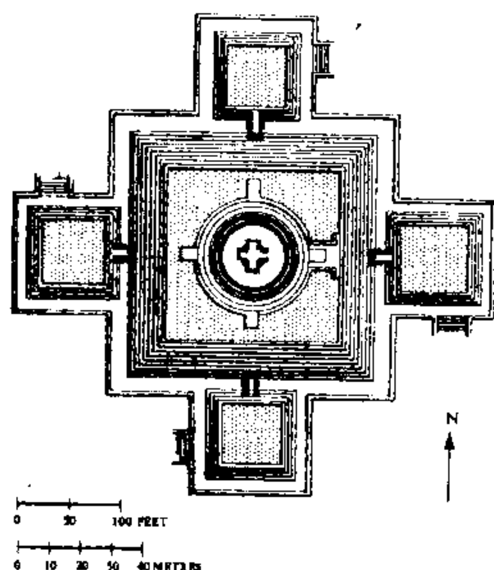
của người Java là hiện thân của sự hòa hợp giữa trí tuệ và sự kiềm chế bên trong được ghi nhận là thuộc các tượng đẹp nhất của phái nam, như tượng đức Phật ở Sarnah của thời kỳ Gupta. Tại Đông Á, hình tượng phái nữ thường được đồng hóa với sự may mắn và tiền của dồi dào như trong trường hợp của nữ thần Kichi-Joten. Nữ thần tài lộc và sắc đẹp này nổi tiếng nhất trong các vị nữ thần của nước Nhật được trình bày trong chiếc áo dài rực rỡ y như một vị Bồ tát và được gán cho vai trò bảo hộ và cứu giúp. Các nữ thần nổi tiếng thường có nguồn gốc từ những việc cúng kiếng xin được mùa, cầu tự cho thời kỳ tiền Phật giáo, chẳng hạn như ở Đạo giáo và Thần đạo và sau đó được hấp thụ hầu như nguyên vẹn, vào trong đền thờ bách thần như là một phần của Phật giáo được thích nghi hóa vào nền văn hóa địa phương.

*** Vũ trụ luận**

Theo quan điểm Phật giáo, trung tâm vũ trụ là một quả núi tên là Meru, từ đỉnh đó mọc lên nhiều tầng khác nhau của thiên giới. Ngọn núi cao ngất này được bao bọc bởi 7 dãy núi đồng tâm, mỗi dãy cách xa nhau bởi một trong bảy đại dương ngăn cách bởi những vành đai núi gọi là Luân Vi. Ở phía xa những cái này là đại dương lớn, chứa bốn đảo lục địa, mỗi đảo nằm trong một của bốn vùng ở 4 hướng, với hòn đảo Jambudvipa, nằm xa nhất ở phía Nam, là lãnh địa của loài người. Toàn bộ vũ trụ được bao bọc bởi một bức tường đá khổng lồ ngoài cùng gọi là Thiết Vi. Ở độ cao của núi Meru bao gồm nơi cư trú của 4 vị Thiên vương cai quản bốn phương trời, ba mươi ba thiên thần chủ yếu và ở đỉnh cao nhất là nơi trị vì của đấng Indra, Thiên Đế Ấn Độ Giáo, hoặc là của Phật Tỳ lô Giá na Phật (Vairochana). Bên trên tất cả những thứ này là các tầng trời, khác biệt nhau ở con số tùy theo giáo phái và thời đại.

Ngoại trừ những hình vẽ hoặc bức họa ngẫu hứng hoặc là

sự cho thêm vào một cột trụ (gọi là trục *mundi*) nằm bên trong *stupa* truyền thống, ít có những dự tính minh họa cho viễn cảnh này. Các biểu đồ vũ trụ học của Đông Nam Á có thể bao gồm các địa danh được viếng thăm bởi các nhà hành hương chẳng hạn như những địa danh nằm dọc theo con đường Tơ Lụa băng ngang qua Trung Á, dãy Hi-Mã Lạp Sơn và cửa sông Hằng, nơi mà nhiều người xuống tàu. Một vài trong số các biểu đồ vũ trụ có từ trước, cũng gồm cả nước Hàn Quốc và Trung Quốc, trong một sự cố gắng gắn liền thế giới đã biết đến với cái nhìn thấy lớn hơn, có tính chất vũ trụ học. Các mạn đà la (*mandalas*) được tô vẽ cung cấp một phương tiện truyền thông hai chiều trong sự minh họa các khía cạnh của cái nhìn Phật giáo này và quan niệm được xác định địa chỉ cụ thể trong những công trình lớn hơn của Phật giáo là công trình Borobudur tại Java, là hiện thân của nhiều yếu tố giống như thế. Các dự tính có nhiều hoài bão nhất tạo dựng lại một mô hình vũ trụ học như thế có thể là của những người Cam bốt và người Java, tại Chandi Sewu.



11. Bình đồ Neak Pean, tk.13, Ăngco, Cambốt.

Trong thế kỷ thứ 13. Vua Khơ-me tên là Jayavarman đệ thất đã hoàn chỉnh công trình Bayon thành trung tâm quyền lực của ông ta và là mô hình của trung tâm vũ trụ. Cũng ông vua này đã tạo ra một mô hình tuy bé nhưng rõ ràng hơn về nguồn gốc bốn con sông linh thiêng nuôi dưỡng Jambudvipa. Tại Neak

Pean gần Bayon, một nhóm bốn bồn chứa nước hình vuông được nối liền với một bể chứa trung ương bằng ống dẫn nước, như là một quần thể kiến trúc tái tạo thiên đàng này.

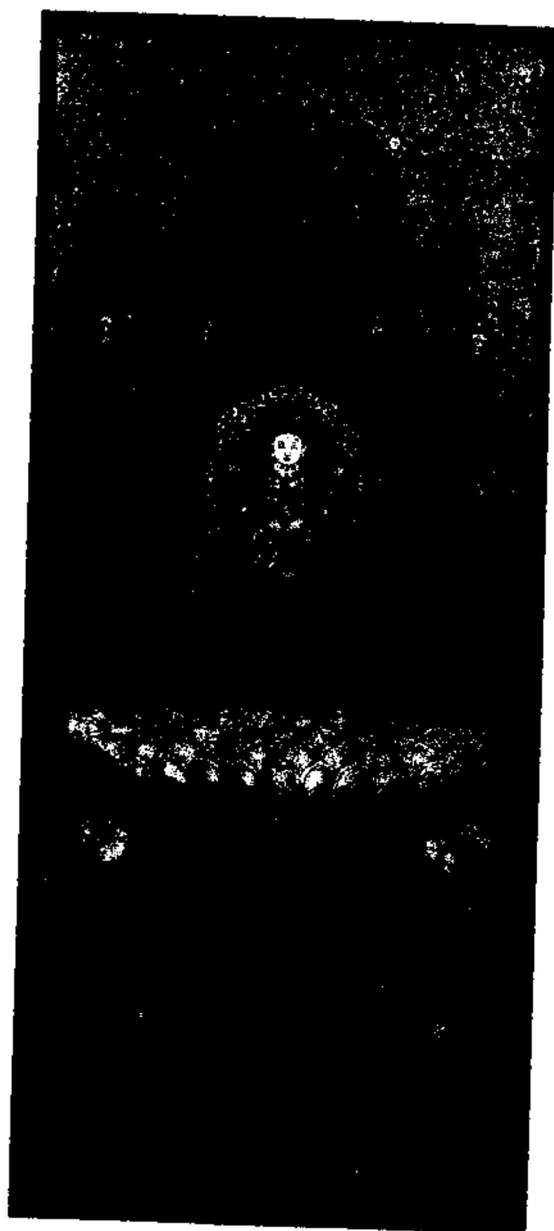
*** Thủy vật thủy quái**

Đóng một vai trò chủ yếu trong mảng nghệ thuật tranh tượng thiêng có tính chất vũ trụ là nước và các sinh vật sống dưới nước. Đề tài này luôn chiếm vị trí quan trọng trong thần thoại Ấn Độ như là những con rắn chúa (*Nagarajas*) và chúng xuất hiện sớm trong Phật giáo, bởi vì những con rắn được tôn thờ như là các vị thần sông và nguồn nước. Các hình tượng của rắn chúa Nagarajas nổi trội hơn trong nghệ thuật Phật giáo Ấn Độ vào buổi đầu và ngoại trừ những vòng cuốn của những con rắn của họ, không khác bao nhiêu với các con Dọa xoa (*Yakshas*), những hình tượng của sự phồn thực tại vùng Trung Á, các rắn chúa Naga thường đảm nhận vai trò của người hộ pháp. Kho tàng rắn cực kỳ quan trọng ở đất liền vùng Đông Nam Á, nơi mà các ví dụ được biết đến nhiều nhất là các hình tượng của Thích Ca Mâu Ni, ngồi trên các cuộn rắn và ở bên dưới những cái đầu xòe ra như hình rẽ quạt bảo vệ của rắn chúa Naga tên là Muchalinda. Các tòa nhà linh thiêng của Thái Lan đều day mặt về hướng nước; thật vậy, nhiều người tin tưởng rằng bản thân tòa nhà là một con thuyền chở người hành hương tới nơi giải thoát. Cũng như thế, một trong các di tích lịch sử lớn nhất Đông Á, đỉnh núi Sokkuram ở Hàn Quốc quay về hướng biển cả xa xăm và mộ xây dưới nước của đức vua. Hoa sen vẫn còn là một trong những biểu tượng của Phật giáo : nó có thể được cầm trên tay của ngài Bồ tát hoặc tạo thành một đài tọa có hình cánh hoa hoặc thậm chí được sắp xếp lại để tạo thành cột vũ trụ của núi Meru. Trong một bức thêu lụa đời Càn Long có màu sắc rực rỡ, phân nửa bố cục được dành cho hoa, cấu tạo nên cái liên hoa tọa, trong khi ở bên dưới, thân và lá đảm nhận hình thể của chính ngọn núi Meru. Các thiên đường siêu phàm và các cung điện của thế

giới Tịnh Độ của Phật Adidà (Amitabha), mục tiêu tối hậu của đa số các Phật tử Á Đông, đều được mô tả trong vô số bức họa là những tập hợp ngoạn mục các tòa nhà bằng gỗ, được xây trên những cột trụ nằm giữa các ao hồ và suối nước bạt ngàn; ngôi đền nổi tiếng nhất của nước Nhật là đền Byodoin,



12. Nhóm phù điêu Naga, cuối tk.5, Hang 19, Ajanta, Ấn Độ, Đá



13. Bồ tát Lokesvara, Hoa - Tạng, thời Càn Long (1736-95), tranh thêu trên lụa, 209.5 x 86.7cm

được bao bọc bởi chính những hồ nước của nó là sự tái tạo bản sao của một thiên đường như thế.

* *Các chủ đề khác*

Các chủ đề Liên-Á thông thường bao gồm những chủ đề nhấn mạnh các quan niệm quan trọng như là tuổi trẻ, tính phi thời gian và tính tất yếu. Ở Phật giáo chủ vào lòng tin sắt đá rằng cuộc đời thuộc về một quá trình đổi thay không ngừng nghỉ và các người sùng bái đạo sau cùng hết sẽ tái sinh trong cõi Tịnh thổ của Phật Adidà (Amitabha) hoặc, trong trường hợp của nền văn hóa Tiểu Thừa, tái sinh lần cuối cùng trong cõi Niết bàn. Niềm tin vào tính tất yếu được bắt gặp trong nụ cười thanh thoát và phi thời gian của đức Phật, phản ánh sự chắc chắn của kết quả sau cùng, hoặc thông qua việc tạo dựng các hình tượng lặp đi lặp lại chẳng hạn như việc chạm trổ một vạn bức tượng Phật. Biểu tượng được chọn bởi các phái Mật tông và Vajar (kim cương xử/bạt chiết la), với quyền năng bất khả tiêu diệt của nó tiêu biểu cho sức mạnh không thể chặn đứng lại của thành tố hùng mạnh nhất của thiên nhiên, tăng cường sự tiến lên lâu dài và vô địch của Phật giáo hướng tới sự giải thoát. Trong số các trường phái thiền của Đông Á, như là Thiền Nhật Bản, bất cứ đề tài hoặc đối tượng nào đều thích hợp nếu như nó giúp tiến bộ quá trình nhận thức. Một trong số những hình tượng nổi tiếng nhất của những hình tượng như thế chỉ gồm có sáu quả hồng là sự diễn giải và sự phân tích cho người tu đạo. Liên quan tới các phong tục tập quán của người dân quê ở nông thôn là sự tham chiếu đến sự phồn thực và phong mãn, đặc biệt chúng thịnh hành trong suốt các thời kỳ hình thành của Phật giáo tại Ấn Độ. Các hình tượng phồn thực lúc ban đầu được tích hợp vào niềm tin dưới dạng cá nhân thường là có kích thước đáng kể với chút ít hoặc là không có sửa đổi, sau đó dần dần được giao cho các vai trò phụ, chẳng hạn như các vai trò của người phụ giúp. Các hình tượng Hộ pháp cũng xuất phát từ các hình tượng mập mạp

sung mãn nhưng nhanh chóng gia tăng nhiều hình thể khác nhau từ các cặp tượng hộ thủ cửa nhà (*dvarapala*) đến bộ tám hoặc 12 tượng được xếp đặt trên Hoàng đạo (*Dikpala*). Việc sắp xếp công phu nhất các hình tượng hộ thủ diễn ra tại Đông Á Châu, với toàn bộ tượng hộ thủ được ấn định cho từng vị thần, chẳng hạn như mười hai hộ thủ bao quanh Phật Dược Sư (*Bhaishag - jaguru*), hoặc là những nhóm hộ thủ được trình bày trên mandala phức tạp của các phái Mật tông. Tại Á Đông các *Loka-pala* được tôn vinh cùng với điện đường của họ ở trong khuôn viên tự viện. Sự liên hệ với việc tôn sùng hình tượng ban bố sự tài lộc dưới hình thức các thổ địa và các ông thần lùn bị các hộ thủ này dẫm chân lên.

Thuật dùng hình tượng thú vật cũng đã đóng một vai trò chính yếu trong nghệ thuật Phật giáo vì nó thích hợp với một tôn giáo bắt nguồn từ một khung cảnh nông thôn. Con sư tử từ lâu được gắn liền với đức Phật, được chỉ rõ bởi tên thị tộc của Ngài là "sư tử của tộc họ Shakyas" và mối liên hệ này được tăng cường đài tọa sư tử. Con sư tử được biết đến nhiều nhất trong Phật giáo là ở thủ đô sư tử Sarnath nổi tiếng bên Ấn Độ và sư tử đã cung cấp một đài tọa cho Văn thù Bồ tát (*Manjusri*). Ngoài ra, một số con thú khác đã trở nên chính thống từ lâu trong nền văn hóa Ấn Độ, nhất là con voi và con rắn, cũng đã đóng những vai trò chính yếu, đặc biệt là trong nghệ thuật miền Nam và miền Đông Nam Á.

* Kiến trúc Phật giáo

Có hai loại kiến trúc Phật giáo quan trọng : trước tiên là các phương tiện khác nhau cần thiết để duy trì cuộc sống ở tu viện, được dành cho các chức năng như là sự bày biện các hình tượng và sự thờ kính chúng hoặc dùng làm các sảnh đường cư trú cho các tu sĩ; thứ nhì là một công trình kiến trúc mà tự nó là một vật thờ cúng, tháp/phù đồ hoặc ngôi chùa. Ngôi chùa được biết đến nhiều nhất, nó là công trình lớn và rõ rệt của Phật giáo và mặc dù chịu những sửa đổi địa phương, thường

là trọng tâm của tu viện, phù hợp với vai trò thông thường của nó là nơi dung chứa các di cốt thiêng liêng. Nguồn gốc và sự phát triển của nó cùng những sự thay đổi phong cách chủ yếu, từ stupa Ấn Độ đến chùa Đông Nam Á là đối tượng nghiên cứu quan trọng.



14. Những quả hồng, tk.13, gốc Trung Quốc, thủy mặc, trên giấy, 36.2 x 38.1cm

Các công trình kiến trúc còn lại là, từ các phòng nhỏ dùng cho các tu sĩ, thường được xếp đặt xung quanh một cái sân nhỏ, bao thành một đồ án giống như đồ án của các ngôi nhà có từ trước của Ấn Độ, cho đến các sảnh đường chưng tượng hình và là những phương tiện dành cho việc hành lễ cho cả nhóm; ở đó là giảng đường, thư viện và các tòa nhà như là tháp chuông và trống. Hai công trình kiến trúc chính yếu, các sảnh đường thờ cúng còn gọi là Chaityas (từ này nghĩa là đồ vật linh thiêng) và những Vihara (chính điện). Nhóm tòa nhà thay đổi này được xếp đặt vào một sơ đồ có lớp lang. Tại Đông Á nó nằm phía bên trong một khoảng đất rào kín, cao tường và thường thường nằm theo một họa đồ có trục hướng về phía nam, với ngôi chùa phía sau cổng vào, tiếp nối bởi sảnh đường chưng tượng và kết thúc bởi một giảng đường và cổng sau. Sự xếp đặt tòa nhà có thể sửa đổi bởi địa thế cao thấp như trường hợp một nơi tu hành là vùng núi, hoặc được xác định bởi hình dạng của một ngọn núi, như ở trường hợp các điện thờ tạc trong đá. Những cái này phổ biến rộng rãi trong suốt thiên niên kỷ đầu tiên, với pho tượng lớn nhất được chạm trổ tại công trình phức hợp Bamiyan ở Afganistan và con số lớn nhất các điện thờ như thế tại nhiều địa điểm khác nhau của Trung Quốc.

Dù cho hình thể của công trình kiến trúc ra sao đi nữa, việc thực hành nghi lễ tôn giáo can hệ đến việc đi vòng quanh (gọi là *kinh hành*), một tục lệ dễ dàng bắt chước trong khung cảnh các stupas hoặc chùa không cố định. Các miếu thờ nằm trong hang động được khai quật lên gồm có một lối đi cũng vì mục đích này, giống như các ngọn đồi có chạm khắc hay vẽ tượng của Đông Á. Tuy nhiên, với sự xuất hiện của các phái Mật tông, các hình tượng được tôn thờ chỉ từ phía đàng trước, bởi vì đàng sau của sảnh tượng được rào lại và giới hạn trong nghi thức bí mật. Sự thay đổi này trong nghi thức dẫn tới sự cần thiết phải sửa đổi trong sự bố trí xếp đặt các tòa nhà. Thêm vào đó bên Đông Á, sảnh đường trưng bày tượng thay thế cho

ngôi chùa làm trọng tâm cho khuôn viên rào kín. Như thế các ngôi chùa được dời ra phía bên ngoài khuôn viên khu đất có tường rào trung tâm, trở nên ít linh thiêng hơn và được trang trí nhiều hơn, thường được xếp đặt từng cặp để có sự đối xứng.

Chương 1

ẤN ĐỘ VÀ NHỮNG VÙNG LÂN CẬN

Những giai đoạn đầu

Chu kỳ đầu tiên của nghệ thuật Phật giáo kéo dài gần năm trăm năm, mãi tới cuối thiên niên kỷ đầu tiên trước công nguyên với sự thống nhất của vùng phía Bắc Ấn Độ dưới triều đại Kushan. Mặc dù không hề có những hạn chế rõ rệt về việc sản xuất hình tượng, nghệ thuật Phật giáo đầu tiên mãi tới thế kỷ thứ 3 trước công nguyên mới bắt đầu xuất hiện và thay vì các hình tượng của đức Phật hoặc những bức chân dung mô tả lịch sử của đời ngài, nó gồm những cột trụ mang tính chất biểu trưng là một sự nối tiếp của những việc thờ kính các cột trụ của nước Ấn Độ cổ xưa - với các đầu cột được xây dựng công phu thường diễn tả theo phong cách của xứ Ba Tư và nằm dưới sự bảo trợ của một vị vua vừa mới quy y. Mặc dù Phật giáo đến lúc đó, đã hiện hữu hơn hai thế kỷ, phải có sự cải đạo của một quốc vương hùng mạnh mới kích thích được sự xuất hiện của nghệ thuật tranh tượng. Vua Ashoka, cai trị vào khoảng từ năm 272 đến năm 231 trước công nguyên, là cháu trai của đấng sáng lập triều đại Mauryan và ông đã biểu lộ sự cải đạo của ông sang Phật giáo bằng cách truyền bá mạnh mẽ

tôn giáo này suốt cả Ấn Độ, bằng những sắc lệnh khắc trên các cột trụ đá và gỗ, từ vùng Băngan đến xứ Afghanistan và bên trong miền Nam. Việc vua Ashoka sử dụng các cột trụ là bắt chước theo sự tin tưởng trước đây của người Ấn Độ, đặc biệt là những ý tưởng về trục hoàng đạo đầu tiên được xuất hiện trong văn chương có sớm nhất của thời Rig Vệ đà Ấn Độ. Điều này cho thấy rõ sự hiện hữu của những khía cạnh vũ trụ luận trong Phật giáo lúc ban đầu, cũng như là sự liên tưởng tôn giáo với sự che chở của triều đình - một kiểu mẫu đặc thù khi mà đức tin lan truyền sang châu Á. Sự cống hiến được biết đến nhiều nhất của ông, đầu cột có hình sư tử Sarnath, được in hình lên trên đồng tiền Ấn Độ và pháp luân có vị trí ở trung tâm lá cờ của nước Ấn, là những di chúc mang tính chất ngoại lệ của một quốc vương Ấn Độ trong một nền văn hóa Ấn Giáo.

Các cột trụ với phần đầu một hình cánh hoa sen bên trên có những chủ đề Ấn Độ như các con bò cái, voi và sư tử cưỡi lên, lộ rõ sự pha trộn các kiểu cách thời đại Mauryan (khoảng 323 đến 185 trước công nguyên). Một phần chung mang nét Ba Tư nhất là những con sư tử đúng kiểu cách thời Achaemenian và những đường viền trang trí, tuy nhiên gồm cả những động vật có thực trong thiên nhiên gắn liền với truyền thống



15. Cột trụ bò, tk.3 trước CN, Mauryan, gốc Rampuva, đá, cao 205cm

của thung lũng Indus bản xứ có rất sớm với mốc thời gian 1500 năm trước công nguyên. Sự nhận xét tinh tế hình thù các con vật, rất hiển nhiên trong đầu cột hình bò đực vẫn biểu lộ một tính chất cơ bản của nghệ thuật Ấn Độ. Việc tàn phá đế quốc Ba Tư của Alexander Đại đế và sự xáo trộn xã hội xuất hiện ngay trước triều đại Mauryan, đã khiến cho các nghệ nhân tìm sự che chở ở nơi khác và xét theo các di tích Mauryan thì một số nghệ nhân đi tìm công việc ở miền đông xa xôi hơn, trong nước Ấn Độ. Hoạt động của bên kia vùng Tây Á, muộn màng trong thế kỷ thứ 4 trước công nguyên, đã gia tăng những sự tiếp xúc với Ấn Độ và được tiếp nối bởi sự khai trương con đường tơ lụa giữa Trung Quốc và Roma, hai biến cố có nhiều hiệu quả to hơn trong giai đoạn lịch sử sau đó của Phật giáo.

Ngay khi những cột trụ của Ashoka cung cấp cho đất nước các công trình điêu khắc có sớm nhất của Ấn Độ, sự ủng hộ của ông về việc xây dựng các công trình đục khắc vào đá đã tạo nên những thành tựu kiến trúc Phật giáo có sớm nhất, đến nay vẫn còn. Một vài hang động có kích thước khiêm tốn tại Bihar là những thí dụ đầu tiên của những gì phát triển thành một trong những kỳ công nghệ thuật và ngành kỹ thuật xây dựng chính yếu của Ấn Độ; sự chạm khắc của thánh đường đồ sộ bên trong những sườn núi, một kỹ thuật được sử dụng bởi các người theo đạo Phật và cả những người theo Ấn Độ giáo và đã truyền sang cùng với đạo Phật vào Trung Á và cả Trung Quốc.

Vào cuối thế kỷ thứ 3 trước công nguyên, các mô típ của Ashoka và của Ấn Độ - Ba Tư được liên kết thêm bằng những chủ đề khác và trong suốt thế kỷ kế tiếp đã phát sinh một số lượng lớn nghệ thuật dùng hình tượng, mà cho đến bây giờ vẫn còn theo kiểu Indic. Đa số nghệ thuật tranh tượng ban đầu được liên kết với tháp/phù đồ, là một trong ba loại công trình chủ yếu của Phật giáo. Không giống hai loại công trình kia, sảnh đường cư trú (*Vihara*) và sảnh đường thờ cúng (*Chaitya*)

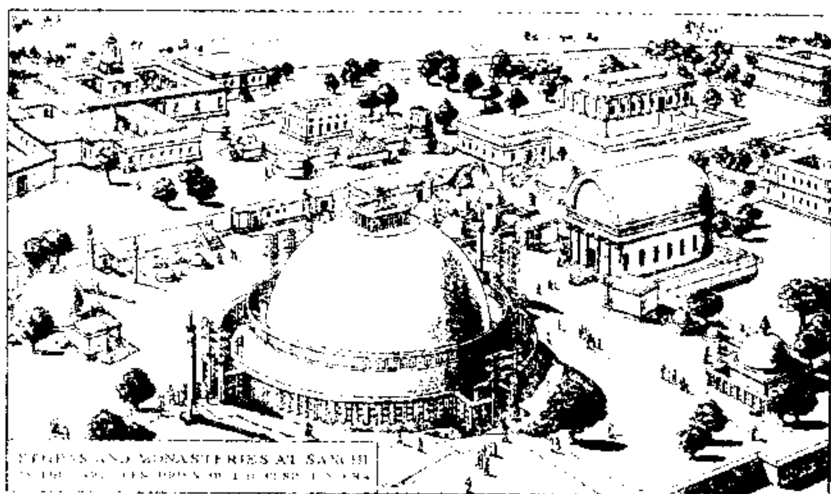
được làm ra để đi vào trong, công trình này kiên cố và nguyên khối. Cũng khác với hai công trình kia, phù đồ không theo các mẫu đầu tiên làm bằng gỗ, nhưng xuất xứ từ những gò ụ chôn cất của Ấn Độ giáo và nó tiếp tục hoàn thành một vai trò tương tự như là một biểu tượng của việc nhập Niết Bàn (Parinirvana) của đức Phật, còn gọi là lối thoát cuối cùng khỏi thế giới này. Mỉa mai thay, hình dạng được công nhận phổ biến nhất của phù đồ, chùa Đông Á được biết đến nhiều nhất dưới hình dạng bằng gỗ của nó như người ta thấy trong các đền thờ Nhật Bản.

Phù đồ lúc ban đầu gồm có một số phần khác nhau. Thân chính gọi là *Anda*, là một cái vòm hình bán cầu dựng bên trên một cái nền thấp. Một cột trụ duy nhất ló lên từ đỉnh bên trên có nhiều đĩa hình tròn (*Chhatraveli*). Cột trụ và các chiếc dù của nó liên tiếp được bao bọc bởi một hàng rào chấn song vuông vức (*Harmika*), một dạng kiểu bé tí của hàng rào lớn hơn dùng để bao bọc phù đồ hẳn hoi. Việc bao rào lại trụ cột trung tâm nháy theo phong tục cổ truyền Ấn Độ là bao chung quanh các vật được thần thánh hóa như là những cây thiêng và đền thờ thiêng. Các chiếc dù nằm trên đỉnh cột trụ chính tại trung tâm của công trình đồ sộ (một sự tiếp tục thờ cúng cột trụ sử dụng bởi vua Ashoka) vẫn còn là một thành phần chủ yếu của vũ trụ học Phật giáo, bởi vì cột trụ tiêu biểu cho "ngọn núi của thế giới" còn gọi là trục hoàng đạo, trụ cốt của vũ trụ. Các cây dù cũng là những vật tiêu biểu được kính trọng, dành cho các tượng đài mang tới điềm lành cũng như là cho các cá nhân và 3 chiếc dù gợi nên biểu trưng cho tam bảo của đạo : Phật, Pháp và Tăng (Sangha). Để hoàn chỉnh, tính chất tượng trưng được tiếp tục lưu ý cả trong phần chính yếu của di tích nơi các tro cốt xá lợi linh thiêng được chôn và những hình dáng nội thất phù đồ thường được xếp đặt thành những đồ án hoa văn hình học, huyền bí ma thuật.

Các rào chấn song bằng đá bao bọc xung quanh phù đồ

Sanchi tại vùng Madhya Pradesh được dựa trên các mẫu ban đầu bằng gỗ với những cổng rào vuông góc, ám chỉ biểu tượng xa xưa là chữ vạn (*Swastika* : kiết tường). Nhưng có lẽ chúng xuất phát từ những cổng chuồng trại của nông dân dùng để ngăn trâu bò vào trại. Bốn cổng vào, tên là *torana*, chỉ bốn phương và có những xà ngang và cột trụ đầy những mảng phù điêu, tạo nên những khu vực để giảng đạo chính, để nhằm lôi cuốn các khách viếng bằng những câu truyện và tranh ảnh khi họ bắt đầu hành lễ. Trong Phật giáo một cuộc hành lễ như thế gồm có việc đi kinh hành quanh phù đồ theo chiều kim đồng hồ. Một số phù đồ, chẳng hạn như phù đồ Amaravati ở Đông Nam Ấn, thêm thắt các tấm lát cẩm thạch được chạm trổ dày đặc vào thân phù đồ. Những cột trụ không cố định tương tự như những cột trụ nổi tiếng, do vua Asoka tạo dựng được gộp chung kế hoạch điêu khắc đang được dựng bên ngoài các cổng tại các khu vực khác của khu vực có rào quanh.

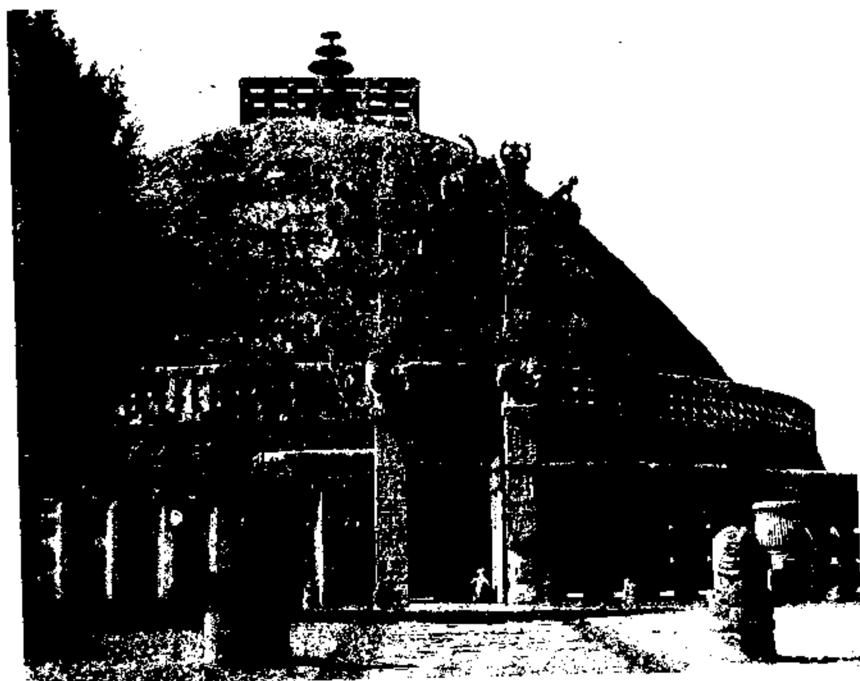
Phù đồ quan trọng nhất trong những phù đồ đầu tiên là



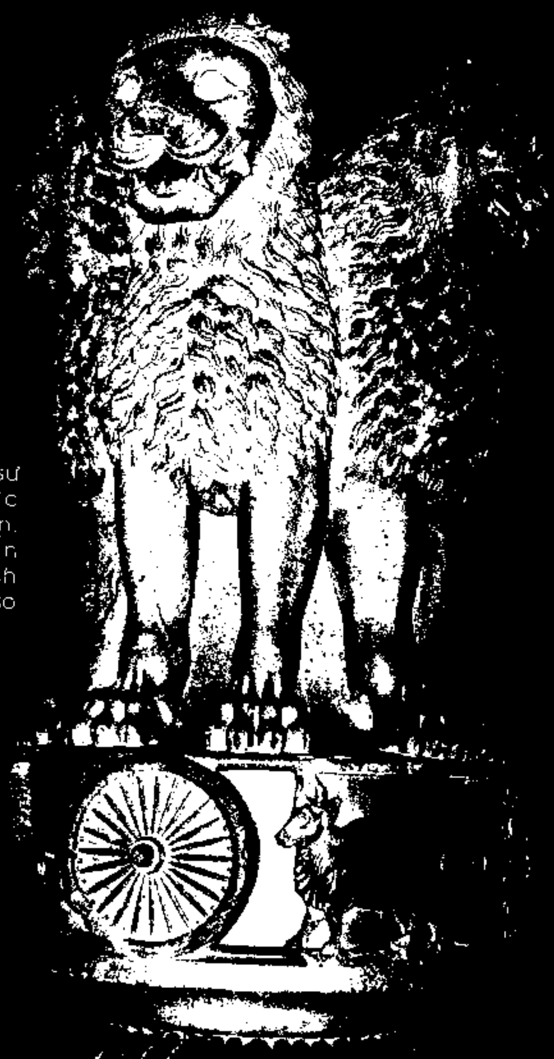
16. Vẽ phục chế quần thể kiến trúc Sanchi

những di tích ở Bharhut có lúc đã từng là một công trình lịch sử khổng lồ vào khoảng năm 100 trước công nguyên; nhưng bị biến thành những đống vụn khi Alexander Cunningham tiến hành những cuộc khai quật hồi thế kỷ 19. Mặc dù chỉ có những phần nhỏ của hàng rào chấn song được chạm trổ phong phú và một trong số bốn cổng vào còn nguyên có thể được dựng lại, người ta có thể nhận ra ý niệm về kiểu mẫu gốc và sự bố trí của nó bên trong khu được rào kín sau cuộc trùng tu hoàn chỉnh của một công trình di tích lịch sử ra đời muộn hơn một chút tại Sanchi.

Sự quan trọng của những phù đồ đầu tiên này chủ yếu là ở sự phong phú về hình tượng của chúng - các loại cảnh tượng, các chuyện kể từ các truyện kể về tiền kiếp của Phật và các



17. Đại phù đồ và cổng phía bắc, tk.1 trước CN, Sandhi, Ấn Độ



18. Cột trụ sư tứ, tk 3 trước CN. Mauryan. Sarnath. Ấn Độ. sa thạch mài nhẵn. cao 213 cm

hình tượng cá nhân đã chứng tỏ chúng là một bách khoa toàn thư trực quan của nền nghệ thuật ban đầu. Những công trình nghiên cứu mới đây cũng đã cho thấy các tác phẩm khắc nổi

của Bharhut khá tinh vi trong lối trình bày của chúng với vô số kỹ thuật kể chuyện khác nhau khiến người ta lầm tưởng cái gì lúc ban đầu đường như là một kiểu thức ngây ngô và chưa phát triển.

Sự tinh vi này có thể được nhìn thấy ở tác phẩm truyện tiền thân đức Phật (Jakata) nổi tiếng mang tên là con nai. Trong tấm huy chương lớn đơn độc này có bốn cảnh tượng riêng biệt gồm có một đoạn hồi rút ra từ một kiếp trước của đức Phật. Ở trung tâm đức Phật hiện thân là một con nai, đối diện một nhân vật to lớn đang ở vị thế sùng kính, trong khi đó người thứ hai chuẩn bị bắn một mũi tên. Bên dưới con sông, có cảnh một người đàn ông cưỡi nai vào bờ một cách an toàn. Trong cách được gọi là một kiểu tự sự mang tính tổng hợp hoặc trùng lắp, con nai trung tâm mặc dù chỉ được diễn tả một lần lại có mối liên hệ trong ba của bốn biến cố. Theo câu chuyện kể, sau khi đã được con nai cứu sống khỏi dòng sông, người thợ săn vô ơn đã hướng dẫn những người bắn cung của đức vua đi tới nơi sát hại con thú. Tại điểm này, con nai thuyết Phật pháp cấm sát sinh và đã giác ngộ họ : Đức vua và những người khác được mô tả trong sự sùng kính, cải tà quy chính. Các cảnh tượng khác tại Bharhut và ở những địa danh liên quan như Sanchi, đã dùng những hệ thống mô tả phức tạp không kém, như cách kể chuyện xâu chuỗi dài dòng gợi ý rằng triết lý Phật giáo đang phát triển được hỗ trợ bằng một hệ thống nghệ thuật có tầm mức phi thường.

Các biểu tượng bằng hình ảnh khác nhau tại Bharhut có thể được nhìn thấy trong câu chuyện ở một tu viện được thành lập bởi một tín đồ giàu có không xuất gia, tại khu rừng nhỏ Jetavanarama. Chương hồi này quan trọng vì nó tiêu biểu cho một hành động đức hạnh, một tặng vật cho đức tin được coi như là một phương tiện đối với một người không xuất gia để tích lũy công đức. Ở phần trên, bên tay phải của cảnh tượng, nằm bên trên chiếc xe kéo hai bánh, các người thợ phủ lên mặt đất những mảnh vàng để cho thấy rằng đất do người chủ nhân



19. Nai / truyện rút từ kinh bổn sanh *Jataka*, 100 trước CN, thời Shunga, gốc Bharhut, Ấn Độ, sa thạch, cao 49cm



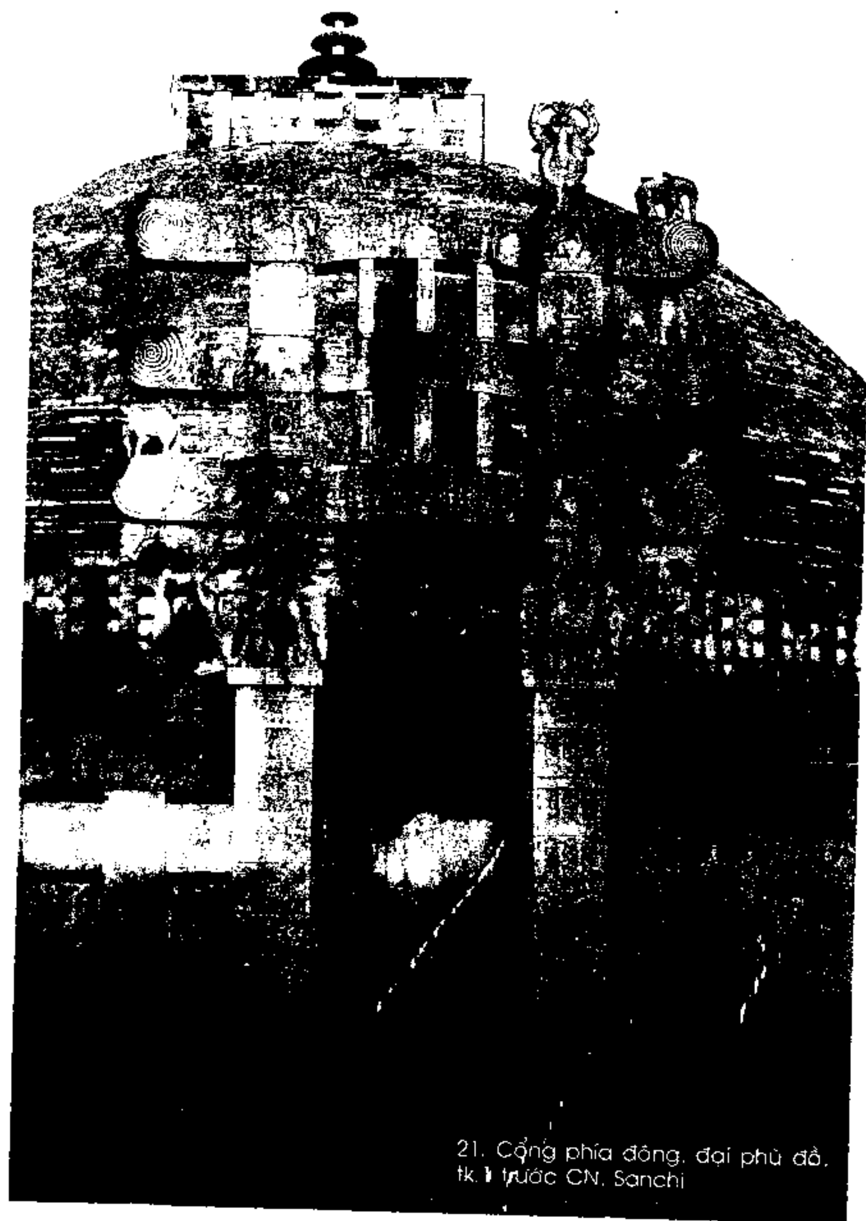
20. Việc mua đất để lập tu viện Jetavanarma, 100 trước CN, thời Shunga, Bharhut, cao 49cm

trước bán được tính giá quá cao. Trong công thức biểu hiện có chọn lọc và có liều lượng này, vốn được ứng dụng rộng rãi khắp châu Á, những nhân vật nổi bật được diễn tả to lớn hơn những nhân vật khác, một hoặc hai tòa nhà đủ để gợi ý cho toàn bộ một quần thể cảnh trí, kiến trúc và những thành phần được tuyển chọn ưu tiên hơn các chi tiết hư cấu của không gian cảnh trí. Những đối tượng ở dưới cùng cảnh tượng với chủ ý cho gần người xem hơn, được chạm khắc sâu hơn, tạo thêm ảo giác và khoảng cách. Thậm chí tiến trình của thời gian được xử lý một cách tùy tiện, bởi vì theo chữ khắc được ghi trên tác phẩm, một trong số những tòa nhà được mô tả thực sự được dựng lên ở một thời điểm muộn hơn.

Không giống các tàn tích vỡ vụn của Bharhut, những cái còn sót lại ở Sanchi đủ cho phép nhà khảo cổ học John Marshall, nhà Phật học Alfred Foucher xây dựng lại phần lớn hiện trường. Kích thước và những chiếc cổng có khắc chạm ở đây đã đóng góp vào sự nổi tiếng của nó như là thí dụ hoàn hảo nhất về phù đồ Phật giáo lúc ban đầu và về kiểu thức được coi là mẫu hình chuẩn nhất của Ấn Độ. Những nguồn tư liệu văn học kể lại sự cống hiến của vua Ashoka cho phù đồ đầu tiên, gồm có một cột trụ có đầu cột hình sư tử, tương tự như cột trụ ở Sarnath, mặc dù những di tích đầu tiên nhất thì cùng thời với Bharhut. Sanchi, mà ngọn đồi tròn trịa giống như mái vòm của một phù đồ khi đứng nhìn từ xa, một dạo đã từng là giao lộ kinh tế của vùng Bắc Ấn - một trong những lý do tại sao nó được tiếp tục được đỡ đầu, kéo dài mãi tới vào thiên niên kỷ đầu tiên.

Hiện trường gồm có một phức hợp kiến trúc ít nhất là ba phù đồ. Cái lớn nhất, phù đồ 1 còn gọi là Đại Phù Đồ, được xây lại nhiều lần, cái còn lại hiện tại có lẽ từ thế kỷ đầu tiên trước công nguyên.

Các tác phẩm chạm nổi của Sanchi chỉ hạn·chế cho các cột trụ và xà ngang của bốn cổng vào (*toranas*) không giống với



21. Cổng phía đông, đại phù đồ, tk.I trước CN, Sanchi



22. Dọa xoa nữ / chi tiết của hình 21



23. Dọa xoa nữ (chi tiết), 100 trước CN, thời Shunga, Bharhut, chú ý nét xăm trên mặt. Sa thạch đỏ, cao 215 cm



24. Những dọa xoa nữ giống như hình chạm khắc ở Sanchi và Bharhut. Chạm trên phiến ngà, tk.1, Begram, Afghanixtan

Bharhut, mặc dù chúng được chạm khắc sâu hơn. Điều này một phần do niên đại của chúng có muộn hơn. Mỗi cổng được chia thành ba phần. Phần thượng gồm có ba *acsitrap*, được phủ đầy những cảnh tự sự kết thúc bằng kiểu trang trí xoắn ốc, là những bản sao bằng đá của những mẫu tranh cuộn (hiểu là tranh có trục cuốn lại khi mang đi) được các người kể truyện mang từ làng này đến làng kia. Mặc dù các hình ảnh bị dồn chặt nhưng nét chạm trổ sâu được thực hiện một cách điêu luyện đến nỗi câu chuyện kể có thể giải đoán từ những chi tiết chạm sâu dưới nền tác phẩm. Không gian được lấp đầy những nhân vật, thú vật (thật và huyền thoại, một số vẫn theo kiểu thức Ba Tư) và những biểu tượng Phật giáo, như là các phù đồ, hoa sen và cây cối. Bao xung quanh các đầu cột nối liền là các xà ngang bằng những trụ vuông nằm bên dưới là những con sư tử, voi và những người lùn dùng để phá vỡ đồ án hai chiều của những rào chấn song và tạo nên một sự chuyển tiếp từ các xà ngang được cung ứng bằng các nhóm tượng nữ, nằm

trong số các thí dụ điêu luyện nhất về hình tượng chằn cái Dọa xoa trong nghệ thuật Ấn Độ. Quy thức và sự chạm khắc thô thiển của những hình tượng trước đó đã được thay thế bởi động tác và các hình thể khêu gợi của vũ nữ, luôn luôn là một kiểu mẫu chính yếu đối với nghệ thuật Ấn Độ. Phần bên dưới vuông vức của cổng vào gồm có những cột trụ được chạm trổ dày đặc, có trang trí bằng những chuyện kể Jataka, những hình tượng hộ thủ và những chi tiết về kiến trúc thế tục đương thời. Suốt từ đầu đến cuối mẫu hình trang trí phổ biến nhất là hàng rào của phù đồ, cũng thứ hàng rào có chấn song bao bọc toàn bộ phù đồ và cột trụ với những chiếc dù gắn bên trên. Những hàng rào có chấn song như thế cũng tạo nên những đường viền chạy dọc các *Acsitrap* bao bọc những đầu cột và được dùng để chia cắt các mảng cảnh tượng trên những cột trụ.

Trong số các đề tài nổi bật nhất ở Bharhut và Sanchi là các hình tượng nam và nữ đứng. Một số hình tượng theo tư thế lễ bái, với đôi bàn tay ôm chặt trên ngực, trong khi các hình tượng khác mang nhiều thứ đồ vật khác nhau và một vài hình tượng nữ phô rõ tính nhục cảm, túm chặt lấy thân và nhánh của một cái cây. Mặc dù chúng có những danh hiệu khác nhau chẳng hạn như chằn cái Dọa xoa, hộ thủ, chiến sĩ hoặc Nagaraja (vua các loài rắn), chúng đều có những đặc điểm giống nhau, có liên hệ tới việc sinh sôi nảy nở đối với trường hợp các tượng nữ và biểu thị sức mạnh và sự trù phú là trường hợp các Dọa xoa, là loại giống đực chung phổ biến trong nghệ thuật Ấn Độ. Những hình tượng này là những hình ảnh của sự thịnh vượng nói chung gắn với các dạng thức văn hóa nông nghiệp. Mặc dù chúng thường xuất hiện như là những hình tượng phụ, chúng cũng cung cấp những kiểu mẫu về các vị thần linh đặc thù, chẳng hạn như là các thần hộ mệnh và các Bồ tát và cũng là một trong số các nguồn cội chủ yếu về những hình tượng có sớm nhất của đức Phật. Các hình tượng người hầu Dạ xoa ở những cột trụ của đại phù đồ Sanchi đã minh chứng cho cách sử dụng này, với hình dáng đồ sộ của

chúng, những vật đội đầu thực hiện công phu và những sự ám chỉ về sự trù phú của thiên nhiên, một hình ảnh thường xuất hiện sau thế kỷ thứ nhất (sau công nguyên).

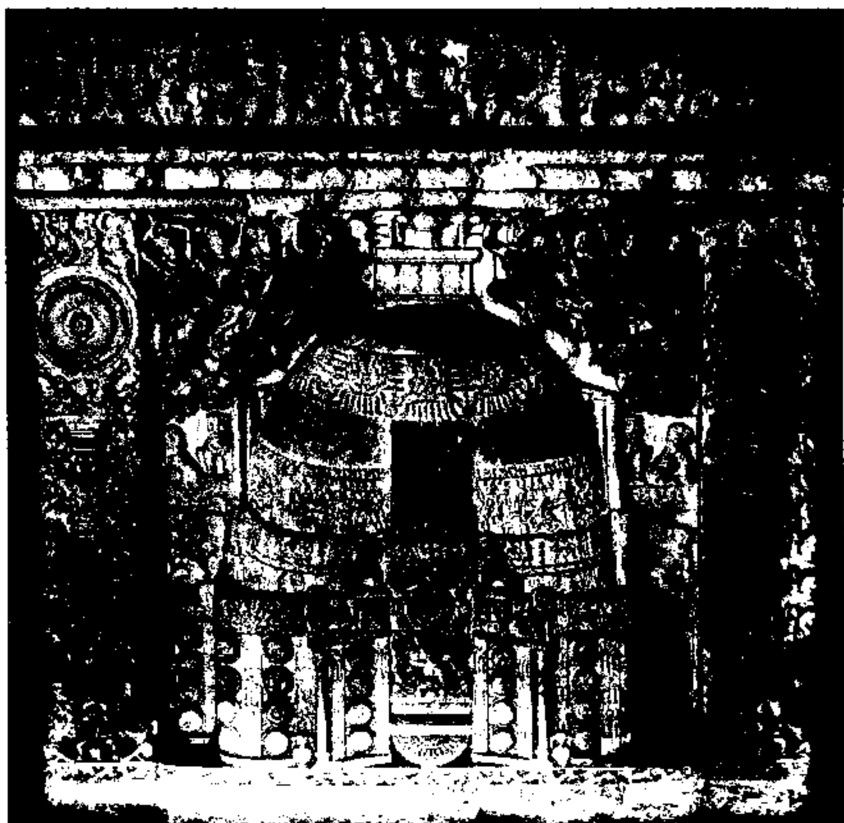


25. Cô gái hầu ở cổng bắc của Đại phù đồ, tk.1 trước CN, Sanchi



26. Dạ xoa (*Yasha*), thời Kushan, Parkham, Ấn Độ, sa thạch, cao 262

Một kiểu thức nghệ thuật Phật giáo khác, có một ảnh hưởng lớn cho những sự phát triển tại vùng Đông Nam Á đã xuất hiện dọc theo bờ biển phía Đông, dọc theo sông Krishna. Bắt đầu từ thời vua Ashoka, vùng này là quê hương của những trung tâm tu viện nổi tiếng và của một số những vị giảng sư vĩ đại nhất của Phật giáo. Ngoài ra, đó là một vùng đất có hoạt động thương mại phát triển, đảm bảo cho việc truyền bá đạo Phật - nhất là theo đường biển đi tới miền Đông. Mặc dù không có một di tích lịch sử của thời đầu nào còn tồn tại,



27. Phù đồ (tháp), tk.2, gốc Amaravati, Ấn Độ, cẩm thạch trắng, cao 170 cm

những tác phẩm chạm khắc trên các phiến cẩm thạch thu được từ Amaravati, dựa trên cơ sở những món đồ chạm khắc này chỉ cho thấy không những các hàng rào và cổng vào được chạm trổ công phu mà còn những tấm bức bàn (panô) rời chạm trổ nằm ở trung tâm của phù đồ nữa. Sự việc này khiến cho nó là phù đồ nổi tiếng có nhiều vật trang trí nhất.

Các bức phù điêu sớm nhất của Amaravati lặp đi lặp lại nhiều trong số các chủ đề quen thuộc rút từ Bharhut và Sanchi - đó là những chiếc ngai trống, những cây bồ đề và những đám đông người sùng mộ - và chúng vẫn chưa có hình tượng đức Phật. Tuy nhiên kiểu thức thì khác hẳn. So với các công trình miền Bắc, các hình tượng của họ thanh hơn và gợi cảm hơn, cách trang trí của họ dồi dào hơn, khoảng trống không đối với họ là đáng ghét nên toàn bộ bề mặt được lấp đầy những hình tượng cử động và những cảnh tượng đông đúc người và người; chỉ được ngưng lại bằng những hàng rào chắn song phân chia một cách tùy tiện nhóm này với nhóm kia như họ đã thực hiện ở Sanchi. Qua so sánh các cảnh đông đúc của miền Bắc hầu như đứng yên, các hình tượng được bố trí mảng không gian bằng nhau, thường khi được xếp thành những hàng, trong khi các hình tượng của Amaravati thì hoặc vặn người lại và cử động, được nhồi nhét vào trong những khu vực hạn chế và đôi lúc tràn đầy ra bên ngoài những đường viền, làm cho chúng trong nhiều cách thế gần với những tác phẩm bích họa tại Ajanta hơn là những tác phẩm trang trí tường ở Bharhut và Sanchi. Thậm chí trong số các phù điêu muộn hơn, từ thế kỷ thứ nhì và thứ ba, mà bấy giờ gồm có những ảnh tượng của đức Phật, thì kiểu thức chỉ thay đổi chút ít, các phù điêu bằng cẩm thạch của Amaravati vẫn còn là một số kiểu thức khác biệt và mang tính chất địa phương nằm trong số tác phẩm nghệ thuật Ấn Độ buổi đầu thành công nhất, có ảnh hưởng trực tiếp của Sri Lanka và Đông Nam Á.

Sự phát triển của hình tượng đức Phật

Hình tượng giống người của đức Phật không được tìm thấy trong những thế kỷ đầu tiên của nghệ thuật Phật giáo. Trong những cảnh minh họa những kiếp tiền thân của Ngài, Ngài được mô tả dưới hình thức không phải con người, ví dụ trong tiền thân của Ngài là một con nai hoặc một con thú khác. Khi một đoạn hồi rút từ cuộc sống lịch sử gần đây nhất của Ngài được minh họa như là Thích Ca Mâu Ni, Ngài được mô tả một cách tượng trưng chẳng hạn bằng một ngai vua trống rỗng, một phù đồ hoặc một loại cây, với những biểu tượng phổ thông nhất tiếp tục được thêm thắt vào thậm chí sau khi đức Phật được tạo tác theo hình dáng con người.

Việc giải thích truyền thống về việc vắng mặt lúc đầu của những hình tượng giống con người của đức Phật ở chỗ là nó phản ánh một sự ưa chuộng ban đầu về Phật như hình tượng, có nghĩa là sự thay thế một huy hiệu biểu tượng cho hình tượng gốc, tương tự như những người theo đạo Thiên Chúa giáo đầu tiên thay thế cây thánh giá cho hình tượng chúa. Gần đây có một đề nghị rằng những hình tượng của cây và ngai vua giờ đây có thể làm biểu tượng cho các nơi hành hương. Các hiện tượng xảy ra, những biến cố có liên hệ với đức Phật hơn là cái biến cố riêng biệt, như thế không đòi hỏi sự hiện diện của Ngài, dưới hình thức hiện tại hoặc hình thức phi hình tượng. Chắc chắn rằng hành động đi hành hương vẫn còn là một tục lệ tôn giáo chủ yếu toàn bộ những xứ theo đạo Phật và nhiều trong số những hình tượng này có thể dùng để tôn vinh các địa danh mang điềm lành, theo sự lãnh đạo của Ashoka, người đã đi viếng nhiều nơi và đã đề cao thanh thế của chúng bằng những sự dâng hiến và khuyến khích sự bảo trợ. Mặc dù những tranh tượng lúc ban đầu này phi hình tượng về đức Phật hay không - và xuất hiện nhiều hay ít - sự vắng mặt các hình người của đức Phật thật rõ ràng trong suốt 150 năm đầu của nghệ thuật Phật giáo.

Sự tranh luận về lúc nào và ở đâu những hình tượng đầu tiên của đức Phật xuất hiện vào đầu thế kỷ thứ nhì của nó, đã có một số vấn đề được giải quyết. Cái gì làm cơ sở để có thể kết luận là việc sản xuất hình tượng đầu tiên của đức Phật xuất hiện vào khoảng thế kỷ thứ nhất trước công nguyên. Những nguồn gốc của kiểu thức hình tượng chủ yếu là của Ấn Độ, một sự kết hợp giữa lý tưởng Yoga thiền định cổ xưa với những hình tượng Dọa xoa có sớm hơn mà người ta nhìn thấy tại các phù đồ Bharhut và Sanchi. Trong bối cảnh của những niềm tin riêng lẻ, những thành lũy của phái Hữu bộ Sarvastivadin ở miền Tây Bắc của các khu vực thấp hơn núi Hy Mã Lạp Sơn, thuộc nước Pakistan hiện nay và Kashmir, rất có thể là những vùng đầu tiên sản xuất ra những hình tượng đức Phật. Những lý do về sự phổ biến của việc sản xuất hình tượng được gắn liền với niềm mong ước của Phật giáo cổ truyền là tích lũy công đức. Trong trường hợp này công đức được tích lũy qua việc tạo ra những hình tượng cần phải được tạo tác chẳng những cho chính mình mà còn cho các ông bà và thân nhân nữa. Trong khi các thầy tu khất sĩ, các nhà sư du tăng và các tu sĩ mộ đạo ít cần dùng tới những hình tượng, các tín đồ không xuất gia cầu tới sự dẫn dắt ban đầu và cả những đồ vật nhắc nhở một cách trực quan liên tục của tôn giáo mà họ chọn theo. Chính sự bảo trợ của giới cư sĩ này đã tạo ra sức bật chủ yếu cho nghệ thuật Phật giáo.

Trong sự vắng mặt các kiểu mẫu trực tiếp của Ấn Độ giáo, sự phát triển này có thể xem như một kết quả không thể tránh khỏi của một quá trình bắt đầu bằng những cột trụ của vua Ashoka và được tiếp nối bởi các tác phẩm chạm trổ mang tính chất tự sự, những chuyện kể về tiền thân của đức Phật (Jataka) và những biến cố trong cuộc đời của đức Phật, được mô tả trên các cổng vào của các phù đồ và cuối cùng là vô số những hình tượng biểu thị sự sung mãn đặc biệt trở nên nổi bật trong suốt thời kỳ Kushan (từ cuối thế kỷ thứ nhất trước công nguyên đến cuối thế kỷ thứ 3 sau công nguyên) đôi lúc được

mô tả thành một người hầu hạ kích thước y như thật, nhưng phần lớn được chạm trổ trên các cột trụ cổng và hàng rào có chấn song của những phù đồ. Độ sâu của việc chạm trổ, những hình thể phong phú và những chi tiết đáng lưu ý của những hình tượng này đã đưa chúng lên đỉnh cao của thành tựu điêu khắc Ấn Độ. Chúng minh họa tập tục mà nghệ thuật Ấn Độ bắt chước rộng rãi là mỗi một tôn giáo chủ yếu sử dụng những hình tượng như là các hộ thủ và các biểu tượng của sự sung mãn thậm chí như là những thứ nhắc nhở của trần thế phàm tục. Thí dụ ngoạn mục nhất về hình tượng nữ đầu



29. Tượng người trên các chấn song, tk.2, gốc Buhteshvara, Mathura, Ấn Độ, sa thạch đỏ, cao 151cm



28. Cô gái hầu, tk.1, gốc Didarganj, Ấn Độ, đá sa thạch mài nhẵn, cao 162

tiện được chạm trổ mọi phía là tượng người mang chổi *chowrie* (hiểu là phất trần) của vùng Didarganj, gần Pataliputra (xứ Patna hiện tại). Bức tượng đánh bóng nhẵn nhụi này, đầu tiên là một hình tượng rời của bộ ba tượng khổng lồ, là bức tượng lớn nhất và đẹp nhất trong các hình tượng này, một trực hệ bắt đầu ở Bharhut và Sanchi. Hình tượng chằn Dọa xoa nữ vẫn còn nổi bật suốt toàn bộ nghệ thuật Ấn Độ, nhưng những hình thể khiêu gợi như thế trong những trường hợp này được tăng cường bởi mặt đá được đánh bóng rất kỹ, các phụ nữ khiêu gợi như thế hiếm khi xuất hiện trong nghệ thuật Phật giáo trừ khi chịu ảnh hưởng trực tiếp của Ấn Độ. Cũng mạnh mẽ không kém là những hình tượng Dọa xoa nam, mặc dù chúng ít khiêu gợi hơn. Những sự phô bày hoành tráng về sự sung mãn này lúc đầu xuất hiện trên những chiếc cột của những phù đồ đầu tiên và đến gần thời kỳ Kushan, người ta cũng chạm trổ các hình tượng đứng ōng ẹo, thể hiện cho cả các thần thánh lẫn những người hầu hạ. Chúng cung cấp mẫu mực lý tưởng cho các hình tượng về sau đặt trong đền thờ bách thần, gồm cả các vị Phật và các vị Bồ tát.

Với sự phân ly ngày càng lớn mạnh trong tôn giáo, dẫn đến sự phát triển các trường phái Đại Thừa, nhu cầu phải sáng tạo thêm nữa các hình tượng đã gia tăng và quá trình này được hỗ trợ bởi những sự thay đổi về chính trị và văn hóa do sự pha trộn của những người di dân mới nhập cư vào khu vực, nhất là những dân tộc người Kushan từ vùng Trung Á vào.

Vương quốc người Kushan được tập trung trong hai khu vực, một khu vực xung quanh Mathura ở Trung - Bắc Ấn Độ, gần Agra; và khu vực thứ hai là Gandhara. Tại vùng Manthura có sự xuất hiện các hình tượng bằng sa thạch của đức Phật có kiểu thức giống các hình tượng người hầu hạ Dọa xoa của những cây cột ở Bharhut và Sanchi, những hình tượng này, với đôi vai rộng và hình thể đơn giản của chúng, vẫn còn nằm nguyên trong truyền thống Indic rất rõ, bám chặt được vào đá những lý tưởng về đức tính tự chủ của quan niệm Yoga - được



30. Tượng Phật do Friar Bala dâng cúng, cuối tk.1, vùng Mathura, sa thạch đỏ, cao 289cm



31. Tượng Bồ tát đứng, tk. 2-3, Mathura, sa thạch đỏ, lớn hơn người thật

xem như là những đồ dung chứa "sinh khí" hơn là vỏn vẹn những bản sao ngoại hình của thân thể. Những đặc tính như thế của sự siêu việt tinh thần được mô tả trong những ngoại hình đầu tiên và vẫn còn có thể được nhìn thấy trong số các thánh nhân và người mộ đạo thờ cúng dọc các bờ sông và tại các đền thánh bên kia nước Ấn ngày nay. Tài liệu ban đầu nói rõ những đặc điểm riêng biệt, còn gọi là tướng hảo/quý tướng (Lakshanas) dành riêng cho các hình tượng của đức Phật, chẳng hạn như nhục kế (ushnisha), phần nhô ra trên đầu của ngài, hoặc phần thân trên có hình thù giống như thân một con sư tử. Ba mươi hai quý tướng là một phương pháp trực quan, giúp người xem chỉ cần nhìn bằng mắt cũng có thể phân biệt đức Phật với những nhân vật khác. Mặc dù có thêm một vầng đầu quang và quầng thân quang cùng những chi tiết tưởng tượng của nhiều quý tướng, như là những ngón tay có màng, những hình tượng ban đầu của đức Phật vẫn giữ lại kích cỡ con người của chúng, pha lẫn những khía cạnh mầu nhiệm của thần thánh với hình tướng ngài. Thực ra, sự thiêng liêng của ngài còn được nhấn mạnh thêm bởi nhà nghiên cứu về nghệ thuật Phật giáo Dietrich Seckel đã mô tả, như là thứ trang phục tiêu cực, bằng cách loại bỏ các tô điểm, trang trí, ngược lại với vô số hình tượng được tô điểm rực rỡ trong điện thờ bách thần Phật giáo.

Cũng vào thời kỳ đó, ở phía Tây Bắc vùng Gandhara, là khu vực mà đại đế Alexander kết thúc cuộc chinh đông của ông, đã xuất hiện một cách diễn tả khác hẳn về kiểu thức tỉnh lẻ cổ điển của chúng xuất xứ từ những thuộc địa của La Mã và từ nền thương mại giữa phương Tây và phương Đông chỉ băng qua đúng tới phía Bắc của khu vực, ảnh hưởng đến cuộc sống văn hóa từ việc xây dựng thành phố cho đến việc đúc tiền. Mặc dù nghệ thuật Gandhara vẫn nằm bên ngoài khuynh hướng chi phối của sự phát triển của Ấn, Gandhara ở chân những ngọn đèo của núi Hy Mã Lạp Sơn nên nó ảnh hưởng đến sự phát triển của nghệ thuật Phật giáo tại Trung Á và Trung Quốc.



32. Tượng Phật ngồi, đầu tk.2, gốc Mathura, sa thạch đỏ, cao 66cm



33. Tượng Phật ngồi, tk.2-3, thời Kushan, gốc từ Loriyan Tangal, Gandhara, Pakistan, đá phiến, cao 68cm

Hai kiểu thức đương thời này, một thì quá Ấn Độ và một là kiểu thức tỉnh lẻ La Mã. Đó là hai đặc điểm đáng chú ý về khác biệt của chúng. Sự tương phản khó mà nảy nở rõ nét hơn nữa đối với việc chia xẻ chủ đề nghệ thuật. Hình ảnh của người tu tập Yoga trong tư thế thiền định, năng lực tinh thần siêu việt nhưng vẫn là một bộ phận của thế giới này, với hình thể đồ sộ, trần tục được thể hiện trong một khối sa thạch thô, không gọt giũa. Cùng một lúc Ngài được bao bọc bởi những hình ảnh rực rỡ, hào quang và những cây cối, được chống đỡ bằng những con sư tử, là những biểu tượng của địa vị hoàng gia của ngài. Trong khi ngài được đặt bên trên bệ đài tọa sư tử và sự hiện diện của hai người hầu hạ tay cầm những cái phất trần được dùng để nhấn mạnh địa vị hoàng tộc của ngài thì cùng một lúc tư thế kiết già, chiếc áo choàng tầm thường và cử chỉ thí an ủy làm toát ra bản chất tâm linh của thông điệp của mình. Hình tượng này về sau vẫn còn là nguồn gốc chủ yếu cho các hình tượng đức Phật khắp cõi châu Á, bao gồm luôn cả các vị Phật của thượng giới siêu nhiên mà từ trước đến giờ bị bứt đi khỏi những sự bận tâm hạ giới. Một trong số các sự kiên định của nghệ thuật Phật giáo là sự giữ lại hình tượng trang nghiêm này, thậm chí khi nó được bao bọc bởi một hàng các nhân vật và hình tượng giàu sang phú quý, một ấn tượng phối hợp một sự giản dị trần tục với sự hào nhoáng huy hoàng của những sự tưởng thưởng của thiên đình.

Bằng sự tương phản, tượng đức Phật Gandhara, mặc dù có nhiều đặc tính y như thế - đài tọa sư tử, tư thế kiết già và hào quang tỏa sáng - vẫn còn là sự hỗn hợp của các kiểu thức La Mã. Những đặc tính nổi bật nhất của tượng là chiếc hoàng bào của các hoàng đế La Mã, một loại y phục không thích hợp với khí hậu của Ấn Độ và những nét mặt, với một sự pha trộn của trường phái hiện thực thể hiện trên gương mặt như miệng, đôi má, còn cặp mắt thì được chạm trổ sâu, đúng kiểu. Không có một kiểu La Mã tương đương cho nhục kế (Ushnisha) của đức Phật, các nghệ nhân của Gandhara chỉ có thể xếp đặt tóc thành

một biến thể gồm có những lọn tóc dợn sóng buộc vào một bím tóc cài nơ hình tròn. Sự ưa thích nghệ thuật vẽ chân dung và chủ nghĩa hiện thực gây ấn tượng sâu sắc của người La Mã đã xuất hiện dưới hình thức các hình tượng đức Phật khổ hạnh là một đề tài được ưa chuộng của khu vực này, nhưng ít khi tìm thấy trong nghệ thuật của Ấn Độ.

Nghệ thuật Gandhara tiếp tục hầu như suốt thiên niên kỷ đầu tiên - ở Afghanistan, phong cách này còn bảo lưu ít nhất cho đến cuối thế kỷ thứ tám. Sự tin cậy vào chất liệu đá nhường bước cho việc sử dụng dễ dàng hơn bằng vữa hồ, đất nung và toàn bộ việc sản xuất thật là vĩ đại. Khu vực đã trở nên một vùng thánh địa thứ hai cho những người Phật tử và nó được các người hành hương từ vùng Đông và Nam Châu Á, thường lui tới lễ bái, chiêm ngưỡng và chúng được tăng cường bởi niềm xác tín rằng những biến cố xảy ra trong tiền kiếp của đức Phật đều đã diễn ra tại đây. Các tu viện và các trung tâm Phật giáo nằm ẩn mình



34. Tượng Phật ngồi, tk. 2-3, thời Kushan, gốc từ Loriyan Tangai, Gandhara, Pakixtan, đá phiến, cao 68cm

trong những nơi cách biệt của dãy Hy Mã Lạp Sơn thường thường còn sống sót lại sau cuộc tàn phá đã xảy ra tại những cơ sở nằm ở những đồng bằng, trong khi đó những con đường thương mại đã mang kiểu thức Gandhara vào những khu vực phía bắc của châu Á.

Rất nhiều trong số các bộ tượng tam tôn của đức Phật được bố trí chung với các cặp tượng Bồ Tát mà đa số sau này sẽ trở nên trọng tâm của chính sự sùng tín. Những đặc điểm chính là y phục và cánh tô điểm, bởi vì các Bồ Tát được diễn tả như là những biểu tượng của sự giàu sang phú quý, phản lại với cách ăn mặc đơn sơ của đức Phật, đối lập với sự giàu có vật chất. Ngoài ra còn các vật đặc trưng phô ra để nhận diện rõ mỗi vị Bồ Tát. Như thế, đức Phật Vị lai Di Lặc có một phù đồ trong vương niệm của ngài, trong khi các vị hộ pháp khác chẳng hạn như là Kim cang lực sỹ, tay cầm Bạt chiết la, đức Quan Âm được tô điểm một đức Phật thiền tọa ở trong vương miện của ngài và bàn tay ngài cầm một hoa sen. Chẳng bao lâu các hình tượng này xuất hiện độc lập như là những đối tượng tín ngưỡng. Ví dụ đức Quan Âm được xem như là đấng phù trợ cho các nhà du hành, các đoàn thương nhân, giải thoát cho các linh hồn và cuối cùng là đồng nhất với các triều đại đang cai trị. Phật Di Lặc đảm nhận một địa vị đặc biệt khi những cá nhân cầu vãng sanh cho kiếp đời sau của họ, mong mỏi được tái sinh cực lạc.

Các Bồ Tát giữ một số vai trò chủ yếu trong tín ngưỡng Phật giáo. Họ được xem trước tiên là những con người đức hạnh, đã tích lũy được nhiều công đức to lớn, gọi là quả và chỉ cách xa Phật tính một khoảng cách ngắn. Các người theo đạo Phật, qua sự tu tập để đạt được quả vị Bồ Tát, không chỉ nhằm giải thoát bản thân họ mà còn vị sự giải thoát của tha nhân. Sự nhấn mạnh về mục đích tối thượng là sự giải thoát và việc sử dụng các Bồ Tát vừa là khuôn mẫu và vừa là nguồn tăng thêm công đức, những hình tượng trước đây là phụ giờ

đã nhanh chóng đảm nhận những vị trí chủ yếu trong đền thờ bách thần và lắm khi trở nên quan trọng hơn đức Phật lịch sử. Đấng Phật này còn xa vời và khó tiếp cận hơn các hình tượng của các vị Bồ Tát được tô điểm rực rỡ hơn.



35. Tượng Phật thuyết pháp trên đài sen, tk. 2-3, gốc từ Gandhara, đá phiến, cao 59cm



36. Phật Di Lặc, tk.2, gốc từ Ahicchatta, Uttar Pradesh, Ấn Độ, sa thạch đỏ, cao 66cm



37. Bồ Tát, tk.2, thời Kushan, Gandhara, đá phiến, cao 120cm



38. Tượng Phật khổng lồ, tk 5-6
Bamiyan, Afghanixtan

Khi vai trò của vị Bồ Tát càng ngày cạng phổ biến và quan trọng hơn thì đồng thời xuất hiện một sự thay đổi trong việc mô tả đức Phật. Những niềm tin của Phật giáo Đại Thừa đòi hỏi một hình tượng vượt quá tầm mức con người, một hình tượng siêu việt, được an vị trên đỉnh núi Meru và được liên tưởng tới thượng giới, nghĩa là một đức Phật siêu nhiên hoàn toàn. Không giống các quốc gia theo Tiểu Thừa Phật giáo của Miến Điện là Sri Lanka và các vùng đất của Đông Nam Á, là những nơi của Đức Phật lịch sử tiếp tục vai trò trung tâm của Ngài, còn thuật dùng hình tượng của Phật giáo Bắc tông hướng đến việc chú trọng các đức Phật vũ trụ. Bốn vị Phật thống quản các phương trời bao quanh vị Phật trung tâm là Tỳ Lư Giá Na Phật Vairochana tối thượng, hiện thân của toàn thể vũ trụ. Sự thay đổi này diễn ra trong thiên niên kỷ đầu tiên với sự xuất hiện của những tượng Phật khổng lồ tại Ấn Độ cũng như tại Kanheri và nó cũng trở thành hiển nhiên ở những quốc gia theo đạo Phật từ Afghanistan đến Nhật Bản.



39. Tượng Phật khổng lồ, tk.5, ngoài hiên Hang số 3, Kanheri, Ấn Độ

Hai tượng Phật khổng lồ của xứ Afghanistan là ngoạn mục nhất và có thể nhìn thấy đối với các người đi hành hương khi họ băng qua thung lũng cách đó hàng nhiều dặm, cao 53 mét. Các tượng mạ vàng và mặt nạ bằng đồng đã tạo ra một cảm giác hoàn toàn khác hẳn với cảm giác đứng trước một bậc Đại sư thanh tịnh và thiền định. Cảm giác huy hoàng càng được tăng cường bởi những bức họa trên tường, quanh mỗi bức tượng và những khám thờ này cũng được trang hoàng rực rỡ không kém. Giờ đây Đức Phật đã là kết quả của một sức tưởng tượng siêu việt và kinh hồn, cả về kích thước và về vẻ tráng lệ, phản ánh sự quan trọng mà Phật giáo Đại Thừa đặt trên các thực tại thiên giới và gợi ra những phần thưởng phong phú đang chờ đón những ai cố gắng được hóa sanh trong thiên đường như thế.

Kiến trúc và những chánh điện đục chạm đá

Hẳn chúng ta biết nhiều về kiến trúc Phật giáo buổi đầu đã lạc hậu, xuất phát từ những công trình kiến trúc được mô tả các bức chạm nổi như những công trình ở Bharhut và Sanchi. Những thí dụ gây ấn tượng sâu sắc nhất của nền kiến trúc Phật giáo, tuy nhiên vẫn ở trong số các ngôi chánh điện đục chạm trong đá của miền Tây Ấn Độ, một số lớn nằm ở một khu vực phía Nam và phía Đông của Bombay. Kỹ thuật xây dựng này khai thác một chỗ cao lên đột ngột của dãy núi và tạo thành những bức tường dốc đá cứng trải dài hàng trăm dặm dọc theo triền núi phía Tây của lục địa nhỏ. Những con đường thương mại nối liền các thành phố của Ấn Độ đã cung cấp nhiều trong số những địa điểm đặc trưng, bởi vì đạo Phật hun đúc tinh thần hỗ trợ của những khách du lịch và đoàn người đi buôn, một tập tục sẽ dẫn tới việc xây dựng hang động tương tự dọc theo những con đường thương mại để thu hút những sự biếu tặng, tuy nhiên phải cách xa các trung tâm thành thị để có thể theo đuổi một đời sống gần như là tu viện.

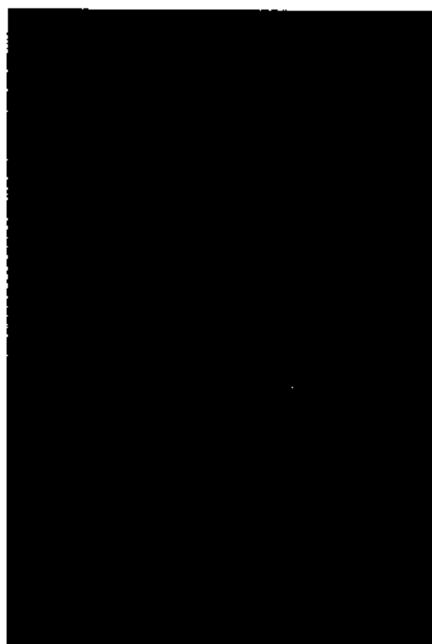
Mặc dù khá trung thành với cách xây dựng truyền thống bằng gỗ của những công trình Phật giáo ban đầu, xây dựng các công trình này hầu như là của các nhà điêu khắc và kỹ sư hơn là của những kiến trúc sư. Những công trình sớm nhất vào khoảng 100 năm trước công nguyên tại Kondivte và Bhaja có tầm mức quy mô hơn những công trình khiêm tốn có trước chúng. Đó là những hang động của Ashoka tại tỉnh Bihar. Các mặt chính của các hang động không những có những trụ cột được chạm trổ và những hàng rào có chấn song bắt chước hệt các kiểu bằng gỗ mà còn ở phía bên trong có sự ràng buộc với gỗ, vượt quá phạm vi sao chép để bao gồm các thành tố thực sự bằng gỗ lồng vào. Các kèo gỗ đó vẫn còn có thể được người ta nhìn thấy. Những mảnh vụn của chúng rất rõ rệt sau hai nghìn năm, công phu lồng vào những thanh chống trần nhà bằng đá chạm trổ, tạo nên một hiệu quả mỹ thuật bên ngoài của lối xây dựng kết hợp đan xen bằng gỗ. Tùy theo các gốc gác của tu viện của chúng, phù hợp với một trong số các loại công trình xây dựng chủ yếu của Phật giáo. Con số lớn nhất các hang động đều là những sảnh đường (*viharas* : được hiểu là chánh điện. Ở đây tác giả lại cho là tăng phòng) dành cho sự cư trú của các tu sĩ. Chúng có các phòng nhỏ cá nhân bao bọc xung quanh một khu lộ thiên làm giảng đường chung. Ít thấy những nơi thờ tự mang tính chất công cộng có diện tích lớn hơn, tên gọi là các *chaityas* : thường hiểu là chùa, từ này vừa có nghĩa là nơi thờ tự phân biệt với *Stupa*. Phía bên trong các *chaityas*, chẳng hạn như ở Karle, gồm có một trần nhà mái vòm giống hình thùng hình tròn và phần đáy bít kín còn gọi là hậu đường và những dãy cột trụ ở hai bên sườn. Hai loại công trình xây dựng này vẫn còn bảo lưu đặc điểm cốt lõi của kiến trúc Phật giáo mặc dù người ta có thể thêm vào những phần kiến trúc khác để chứa đựng các hình tượng phụ thêm hoặc dùng chúng vào những công việc đặc biệt cần thiết để duy trì cuộc sống hàng ngày của cơ sở. Lối kiến trúc thứ ba là phù đồ. Nó được dời vào phía sau bên trong sảnh đường *Chaitya* và có chỗ trống thích hợp xung quanh để dành cho nghi thức đi



40. Tháp đền (Chaitya), đầu tk.2, Karle, Ấn Độ

kinh đàn. Các phù đồ nằm trong các hang động đầu tiên nhất, chẳng hạn các hang số 9 và số 10 tại Ajanta, đều tương tự những hang động ở Sanchi và Bharhut. Chúng có hình thể đơn giản, làm bằng đá nguyên khối và không có hình tượng. Tuy nhiên, khoảng thời đại Gupta (thế kỷ thứ tư đến thế kỷ thứ bảy) sự chuyển đổi sang hình tượng siêu phàm của đức Phật đã đưa đến kết quả là nửa phần dưới của phù đồ đang được chuyển giao lại cho hình tượng thiên giới này, hòa nhập lại thành nhất quán, hai khái niệm trước đây rời rạc : đó là đức Phật và phù đồ.

Lối kiến trúc xuất phát từ vùng Gandhara hiếm khi bao gồm những đền thờ đục chạm trong đá và nó khác kiểu thức với những ngôi đền còn lại của vương quốc Kushan. Sự pha



41. Phù đồ, tk.2, thời Kushan, gốc từ Loriyan Tangai, Gandhara, đá phiến, cao 145 cm.

trộn các mẫu hình cổ điển phương Tây với một số các yếu tố địa phương đã tạo ra một kiểu thức đặc biệt, được phản ánh khá rõ trong phù đồ Gandhara. Các mẫu Gandhara nhấn mạnh các chi tiết kiến trúc. Chúng không giống các ụ đất hình chuông ban đầu của Sanchi hoặc giống lối kiến trúc tổng hợp hình tượng và phù đồ, xuất hiện về sau và công phu hơn. Chúng gồm có một loạt các tiết diện tròn và vuông, bọc bởi các hốc tường uốn vòng cung không khoét sâu và các dãy trụ bổ tường cổ điển với những đầu trụ cấp Corinth, phần trên đỉnh là một tháp hình thẳng đứng cứng cáp có dạng như những chiếc dù. Những tu viện được khai quật như tu viện Takht-I-bahi gần Peshawar cho thấy rõ sự pha trộn các kiểu thức này. Điều này đã tạo thành một đồ án kiến trúc toàn vùng và cả vùng phía Tây núi Hi Mã Lạp Sơn rồi thâm nhập vào Trung Á, được phân bố rộng rãi. Các tu viện Phật giáo và các đền thờ của Ấn Độ giáo từ thế kỷ thứ tám đến thế kỷ thứ mười tại vùng Kashmir đã tiếp tục cách thức này, kéo dài tuổi thọ của thức kiến trúc Gandhara trên tiểu lục địa.

Thời đại Gupta
(thế kỷ thứ 4 - thế kỷ thứ 7)

Giống như các triều đại trước nó là thời đại Kushan và

Mauryan, triều đại Gupta được thiết lập tại phía Bắc của Ấn Độ. Bắt đầu năm 320, nó kéo dài đến thế kỷ thứ 7 là thời kỳ nổi tiếng nhất trong nghệ thuật Ấn Độ, tạo ra tiêu chuẩn so sánh giữa Ấn Độ và phần còn lại của châu Á. Tuy nhiên, đối với thời kỳ Phật giáo Gupta đánh dấu sự bắt đầu suy sụp của tôn giáo này bên trong nước Ấn : Các cơ ngơi tự viện của nó bị tấn công bởi các bộ lạc cướp bóc, nhưng chủ yếu là Ấn Độ giáo, một tôn giáo thậm chí mạnh mẽ hơn và được sự hậu thuẫn của triều đình, đã dần dần làm mất đức tin của Phật giáo. Sự nhấn mạnh về giải thoát, về đức tin của Phật giáo Đại Thừa đã thực sự được dùng để làm Phật giáo gần gũi tập tục của Ấn Độ giáo hơn. Những điểm dị biệt ít hơn giữa hai hệ thống tôn giáo cuối cùng đã dẫn tới sự hấp thụ của Phật giáo bởi Ấn Độ giáo lớn mạnh hơn. Vào cuối thời đại Gupta, phần lớn sự phát triển và lớn mạnh của Phật giáo đều xảy ra bên ngoài những vùng biên giới của Ấn Độ, tại những vùng lân cận như là Nêpan và Sri Lanka và càng mạnh mẽ hơn nữa tại Đông Á và Đông Nam Á. Vào cuối thiên niên kỷ thứ nhất, ngoại trừ một vài địa điểm như miền Tây Hy Mã Lạp Sơn hoặc tại Nalanda ở miền Đông Bắc, vai trò thống trị một thời của Phật giáo tại tiểu lục địa Ấn Độ đã kết thúc.

Hình tượng nổi tiếng nhất của Gupta là tượng đức Phật có niên đại là cuối thế kỷ thứ năm. Tượng tạc theo tư thế đang thuyết pháp (chuyển pháp luân), gốc từ Sarnath. Chúng ta đối diện với một hình tượng cực kỳ trang nghiêm, khác xa với những bức tượng bắt nguồn từ các Dọa xoa nặng nề, có trước đó. Bây giờ sự chú ý được tập trung và ý nghĩa của đức tin thay vì vào bản thân con người của đức Phật. Hình dáng của Ngài mang tính trừu tượng cao, các chi tiết không dính dáng bị loại bỏ và chúng ta tập trung sự chú ý vào cái nhìn chầm chầm, gương mặt, đôi tay và bề ngoài láng và không có tô điểm. Tất cả những thứ này hòa trộn lại với nhau để truyền tải một ý nghĩa vượt quá chương hồi nói về *Bài thuyết pháp đầu tiên* và vượt cả tầm mức siêu việt của Phật giáo Đại Thừa. Tác

dụng siêu nhiên ngang bằng cái tìm thấy trong những bức tượng vĩ đại ở Kanheri và Bamiyan, nhưng không cần tới kích thước áp đảo của bức tượng. Rõ ràng là vào thế kỷ thứ 5 có sự tiến hóa hoàn từ một đấng Thích Ca Mâu Ni phàm tục đến những hình tượng vô cùng thiêng liêng và siêu thoát của Phật giáo Đại Thừa.



42. Tượng Phật thuyết pháp, năm 475, thời kỳ Gupta, gốc Sarnath, sa thạch vàng sẫm, cao 160cm.

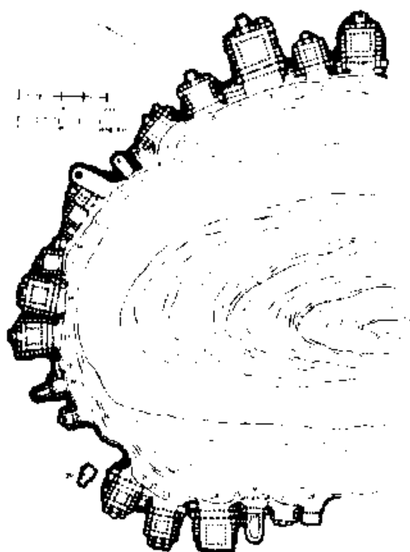
Nếu như Bharhut và Sanchi cung cấp cho chúng ta bức tranh trọn vẹn nhất của nghệ thuật Phật giáo thì cũng có một địa điểm phô bày hầu như hoàn toàn lối biểu đạt của Gupta. Đó là vách đá nhô ra biển tên là Ajanta, có hình móng ngựa và gồm có hai mươi chín hang động. Ajanta bị chiếm cứ hai lần : lần đầu vào thế kỷ thứ nhất trước công nguyên và lần sau vào thế kỷ thứ 5 và thứ 6 sau công nguyên. Nó được khám phá lại vào đầu thế kỷ thứ 19, được liên tục trùng tu và bảo tồn hồi cuối thế kỷ 20 và đã thu hút sự chú ý tới một trong những sự phô bày nghệ thuật Phật giáo vĩ đại nhất ở tại châu Á chứa đựng hai loại công trình xây dựng chủ yếu : đó là loại công

trình *vihara* và loại công trình *chaitya*. Trong suốt cuộc chiếm cứ đầu tiên, có lẽ cũng có sớm như phù đồ Bharhut vào khoảng năm 100 trước công nguyên, các hang động nằm ở trung tâm đều bị đào bới, tính luôn hai *chaitya* đầu tiên là các hang động số 9 và số 10. Các hang động còn lại thuộc về cuối thế kỷ thứ 5 và đầu thế kỷ thứ 6. Thời kỳ này thuộc triều đại Vakatakas, một trong số những triều đại cạnh tranh cùng thời với triều đại Gupta. Triều đại này ủng hộ việc xây dựng bằng kỹ thuật đục chạm đá núi. Theo Walter Sprink, chuyên gia đầu đàn về Ajanta, mặc dù các hang động có kích thước lớn và địa thế phức tạp, thời gian yêu cầu để hoàn chỉnh nhóm hang động còn lại này khá ngắn, có lẽ từ 50 đến 60 năm và công việc được hoàn chỉnh vào cuối thế kỷ thứ 5. Dù cho khung thời gian dài ngắn ra sao, toàn bộ thành quả nghệ thuật ắt là phải sánh bằng với một số công trình đáng chú ý nhất trong thế giới nghệ thuật.

Những di tích phức tạp nhất ở Ajanta là các sảnh đường *chaitya*. Phần lớn của chúng có những khe hở hình vòng cung biến cách và những mái hiên nhô ra (nguyên thủy được che chở bởi các công trình phụ bằng gỗ). Phía bên ngoài là những bức tường chắn xây dựng công phu có đầy những tượng Phật và Bồ tát lớn nhỏ không đều nhau và được xếp đặt theo trật tự thời gian trước sau của những sự dâng tặng trong một thời gian dài. Các chi tiết kiến trúc đều theo các hình dạng bằng gỗ, gồm cả những chiếc cột được chạm trổ và những chiếc cửa sổ chaitya lớn. Những chiếc cửa này cũng được tìm thấy tại Bharhut và ở những nơi khác, thậm chí tại Nhật Bản. Chúng được dùng làm các mẫu hình trang trí nhỏ. Sự trung thành với những hình dạng bằng gỗ thậm chí còn hoàn hảo hơn bên trong các sảnh đường chaitya. Chúng có một hàng cột không cố định, các đầu trụ và một mái chìa có trang trí, một trần nhà mô phỏng những khung sườn.

Phù đồ tiếp tục là điểm trọng yếu của sảnh đường và bây

43. Toàn cảnh Ajanta, tk.1 trước CN và tk. 5 sau CN, Ấn Độ



44. Bình đồ khu hang động Ajanta (đánh số thứ tự theo trật tự, không theo niên đại)

giờ nó được tô điểm và mở rộng thêm với những công trình điêu khắc và các mẫu trang trí phụ để theo kịp với những sự phức tạp gia tăng trong nghi thức thờ cúng của Phật giáo Đại Thừa. Thân của phù đồ, còn gọi là *anda,* được dời lên phía trên và đáy được mở rộng thêm để dung chứa một bức tượng Phật lớn. Tượng được đặt ở giữa những cột trụ chạm trổ phong phú và xung quanh là những hình tượng phụ với những



45. Lối vào tháp đền, tk.I trước CN, Bhaja Ấn Độ

mẫu trang trí công phu theo phong cách Gupta. Cột trụ và những cái lọng ở trên đầu (*chhatraveli*) cũng tăng thêm phần phức tạp, nhô lên cao hơn và gần như chiều cao của phù đồ trong hang động 19. Phù đồ, một dạo trước đây mang tính chất đơn giản và phàm tục đã biến thành một khối liên kết hình tượng và biểu tượng. Nó không những chiếm dụng mặt đất mà còn phát triển theo chiều thẳng đứng. Sự chú trọng trước đây về đức Phật phàm trần và lịch sử đang nhường bước cho các lĩnh vực siêu phàm và thần bí của niềm tin mật giáo.



46. Tháp đền, cuối tk.5, hang 19, Ajanta

Phần lớn các hang động Ajanta đều là những *vihara* cổ truyền, một sự phối hợp giữa tăng phòng và giảng đường. Nhưng chúng cũng được sửa đổi để phù hợp với các sự thay đổi trong giáo lý của Phật giáo Đại Thừa. Giờ đây, chúng bao gồm các tượng đặt trong những hốc tường đục lõm ở đằng sau, các bức họa che kín tường với đề tài rút các chuyện kể *Jataka* và những cái trần nhà được sơn phết dùng làm biểu tượng cho chốn thiên đình. Với sự gia tăng của ảnh tượng, các tăng phòng

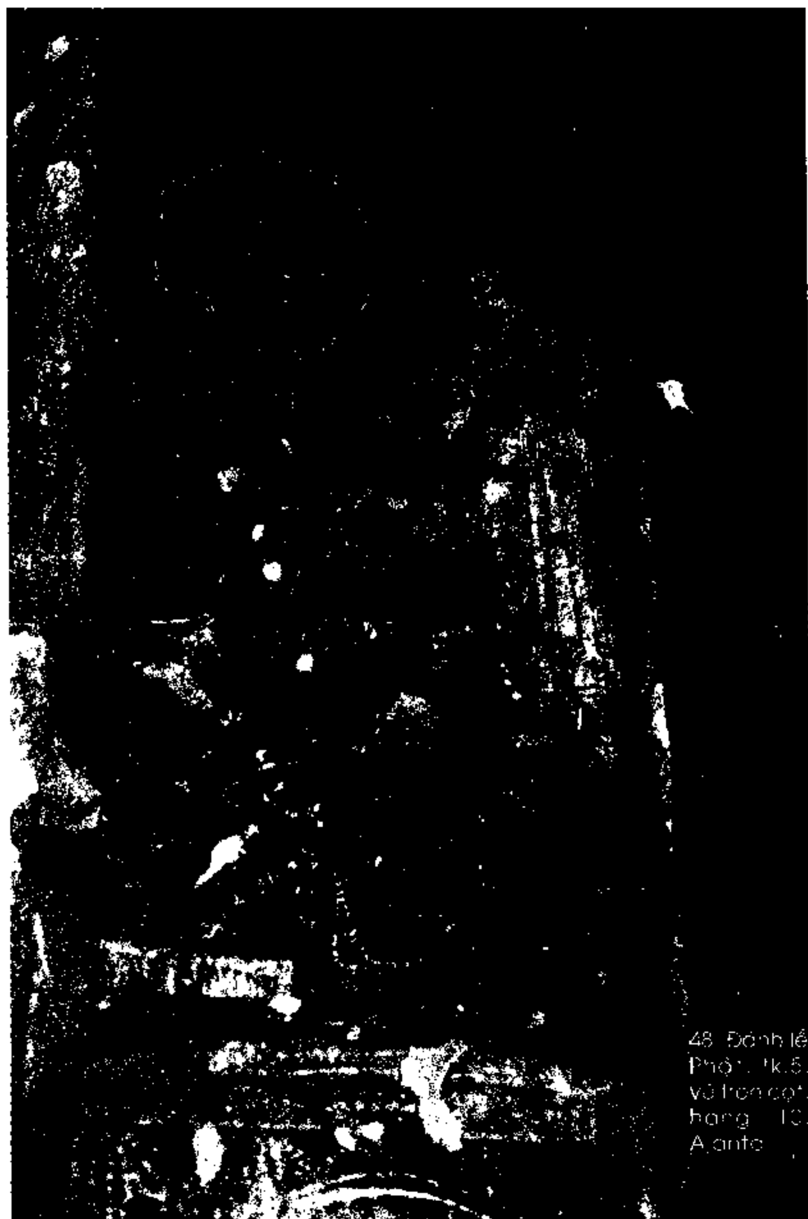
giờ đây biểu hiện khá nhiều cho quan điểm rộng rãi của Phật giáo Đại Thừa. Nó vây bủa các người sùng mộ, những hình ảnh nhắc nhớ lại các hành động quá khứ của đức Phật, các hình tượng trong đền thờ bách thần đang phát triển và những cảnh giới về thiên đàng (nó cũng nhắc nhớ lại những sự cám dỗ của thế giới phàm tục này và có lẽ lý giải cho vô số các hình tượng nữ phái gợi cảm bố cục rải rác khắp các cảnh tượng). Các sảnh đường này, dù các lối vào của chúng được chống đỡ bằng những cột trụ, ít cậy vào những kiểu mẫu bằng gỗ hơn khi so sánh với các sảnh đường *chaitya*. Các nghệ nhân, qua khai thác các bức tường rộng lớn của các vihara, đã tạo tác các bức họa Ấn Độ được biết tới sớm nhất. Những bức họa này có phẩm chất và quy mô làm cho chúng trở thành những kiểu mẫu đẹp nhất của hội họa Phật giáo.

Các bức họa đầu tiên có niên đại thế kỷ thứ nhất trước công nguyên. Giống như các phù điêu ở Bharhut và mặc dù chúng được bảo quản kém, chúng cho thấy rõ một trình độ tinh vi đầu tiên cho cách biểu đạt mang tính chất tự sự, kiểu thức phong cảnh và sự quan tâm tới những trạng thái tâm lý. Đa số các bức họa của Ajanta (trong hang động 1,2 và 17) thuộc thế kỷ thứ 5 và đầu thế kỷ thứ 6 nhưng điều đáng chú ý là chúng được bảo quản rất tốt. Chúng tạo đặc trưng cho các chuyện kể *Jataka*, các Bồ tát độc lập, các Dọa xoa nữ và rất nhiều kiểu mẫu trang trí. Những thứ này đặc biệt được thực hiện công phu trên các trần nhà. Những màu sắc sáng tạo và sự phóng khoáng trong cách diễn tả dùng để thể hiện các hình thể thú vật và hoa, cũng như cách xử lý tùy tiện về không gian, đã ban cho các tác phẩm trên tường 1500 tuổi một hương vị hiện đại nhất định. Không như các cảnh tượng vẽ tại Sanchi là những tác phẩm được sắp xếp thứ tự và phân chia bằng những hàng rào chắn song, các bức tranh tường tại Ajanta đều đặn, hết bức tranh này tới bức tranh kia. Chúng tạo thành một kính vạn hoa bất tận về màu sắc và động tác nên chúng gần gũi hơn với các bức phù điêu tại Amaravati về mặt tinh thần



47. Tranh tường vẽ về tiền kiếp đức Phật (*Jataka*)

và sự sinh động, mặc dù các chuyện kể Jataka đóng vai trò chính yếu, chính các nhân vật riêng rẽ to lớn hơn mới làm cho mắt chú ý tới phần vẽ lót tuyệt đẹp của chúng, những màu sắc táo bạo và không tương phản : toàn bộ hệ thống tràn đầy màu sắc và sức sống. Tuy nhiên, những hình ảnh tượng trưng cao cấp và sự tinh vi nghệ thuật của ngành hội họa của Ajanta vẫn còn là một phần của một hiện tượng cá biệt bởi vì người ta chỉ còn tìm thấy những mảnh vụn của những bức tranh tường khác của Ấn Độ. Di sản Ajanta xảy ra phía bên ngoài nước Ấn, do vậy chúng được tìm thấy trong số những bức họa của Trung Á và Viễn Đông.

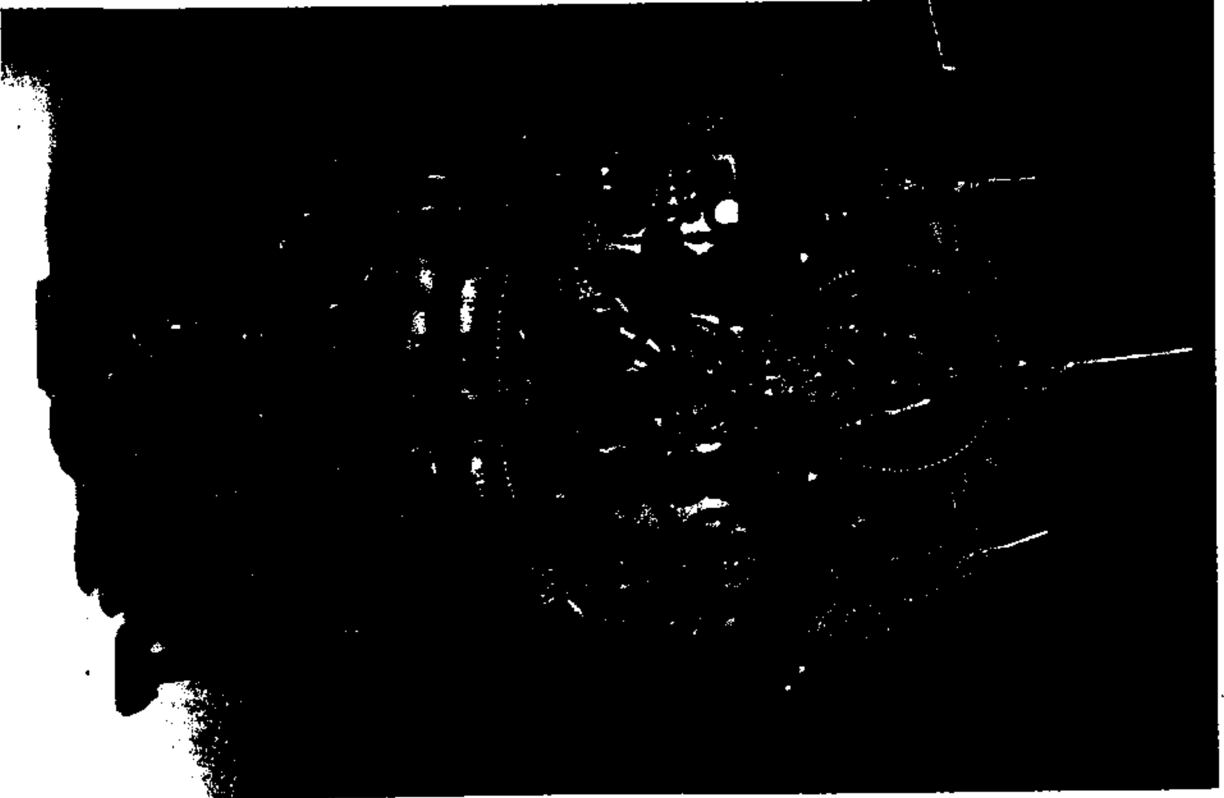


48. Đảnh lễ
Phật. tk.5.
vẽ trên cột
hang 10.
Ajanta

Thời kỳ Trung Cổ
(sau thế kỷ thứ 6)

Những sự xâm nhập của rợ Hung da trắng liên quan đến nhân vật Attila lừng danh là kẻ đã tàn phá phương Tây, đã đẩy nhanh sự suy sụp của triều đại Gupta thuộc thế kỷ thứ 7. Phía Bắc Ấn Độ, một lần nữa rơi vào tình trạng phân chia bởi các vương quốc kiểu mẫu chính trị truyền thống của đạo Hindu vẫn được triều đình che chở, trong khi đạo Phật đã bị suy yếu và chẳng bao lâu bị khống chế hơn nữa bởi các vụ xâm nhập của đạo Hồi. Ảnh hưởng đạo Phật được giao lại cho một vài khu vực như là vương quốc Pala tại Bihar, khu vực Tamil với thành Nagapattinam, hoặc khu vực hẻo lánh được bảo vệ của các vùng núi Hy Mã Lạp Sơn. Các du ký của người Trung Quốc chứng thực cho kích thước và sự quan trọng của các trung tâm tu viện còn lại là tại Kashmir và Nalanda ở Đông Bắc. Chúng còn chứng thực cho các chốn hành hương như là Bồ Đề Đạo Tràng là cội nguồn quan trọng của các hoạt động Phật học, mà những kiểu mẫu nghệ thuật vẫn còn ảnh hưởng lớn bên ngoài Ấn Độ.

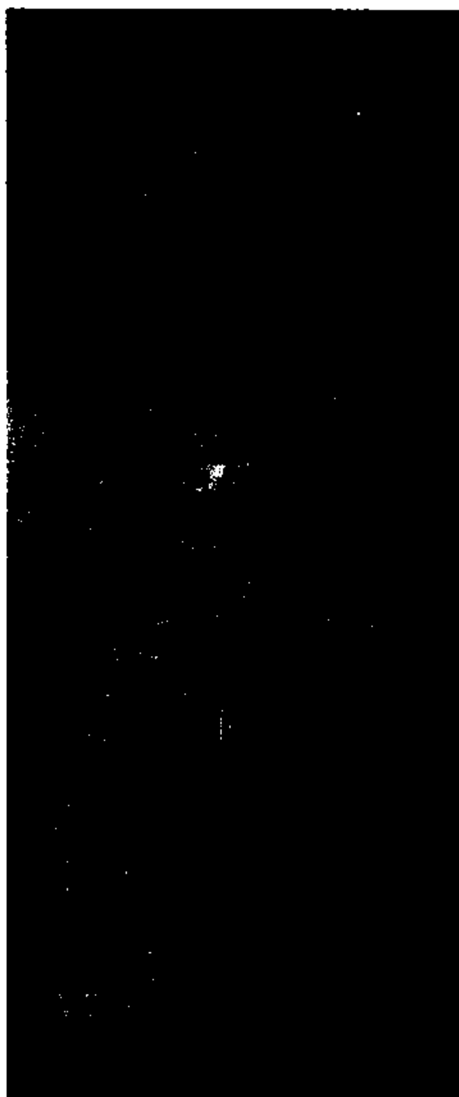
Mặc dù ảnh hưởng tôn giáo của nó đang giảm sút, nghệ thuật Phật giáo tiếp tục vẻ rực rỡ kỹ thuật của các thế kỷ trước đây, nhất là đồ đồng thiếc của nó. Thậm chí các hình tượng Trung cổ sau này của nó cũng tiếp tục các hình dạng duyên dáng của truyền thống Gupta mặc dù chúng không còn là sản phẩm của những trung tâm tôn giáo chính yếu, mà là của những vùng đất hẻo lánh nhỏ hơn. Một bức trang trí sau bàn thờ bằng đồng dát và có đường nét phức tạp của vùng Sirpur vẫn còn là một trong số những mẫu đẹp đẽ nhất về nghệ thuật Trung cổ Ấn Độ. Các yếu tố kiến trúc được trang trí phong phú và loại y phục kiểu mẫu của nó nhắc nhớ lại những vẻ tráng lệ của những triều đình Trung cổ, trong khi đẳng cấp của các thần linh đã phản ánh ảnh hưởng đang lớn



49. Phật điện thờ, năm 800, gốc từ Sirpur, Ấn Độ, đồng dát bạc và thau, cao 38,1cm

mạnh của những trường phái bí truyền. Xếp đặt dọc theo đỉnh cao nhất là Phật Adiđà kế bên là Bồ tát Kim cương Vajrapani, tay cầm bạt chiếc la và Quan Âm Bồ tát tay trái cầm bông sen. Tuy nhiên, thay vì có một đức Phật là hình tượng chủ yếu thì tại đây một vị nữ thần chiếm ngai vị trí trung tâm của đài tọa liên hoa. Đấng ấy thường được nhận diện là Tara nhưng thực sự có thể là đấng Chunda, một vị nữ thần của sự khôn ngoan, tay cầm quả chanh thay vì bông sen, được liên hệ với Tara (rất có thể là hình tượng đứng bên trái tay cầm bông sen). Hình tượng của người dâng cúng ở phía bên dưới, trong tư thế dâng lễ thành kính, tiêu biểu cho các hình tượng Phật giáo.

Ấn Độ giáo thống trị nền kiến trúc của Ấn Độ mặc dù nó có những đại phù đồ của miền Đông Bắc tại Nalanda và Paharpur. Những đại phù đồ có những dãy khám thờ trong hốc tường chứa đầy những



50. Bồ tát Quan Thế Âm (*Lokeshvara*), thời Pala, gốc Nalanda, Ấn Độ, sa thạch, cao 120cm.

bức tượng bằng đất nung và đắp bằng vữa hồ và vô số cổng ra vào và các hàng ba tương tự phù đồ Borobudur tại Java. Chúng trực tiếp gây cảm hứng cho các thế kỷ xây dựng khắp xứ Miến Điện và vùng Đông Nam Châu Á. Các hình tượng của chúng trở thành nguồn chính yếu cho các kiểu thức phụ tại nước Ấn Độ có diện tích rộng lớn và đặc biệt phổ biến là tại Miến Điện, Indônêxia, Népal và xứ Tây Tạng. Hình tượng có kích thước như thật của vùng Đông Bắc thế kỷ thứ 18 có hình dáng thon thả hơn và nhại theo cách biểu hiện của phong cách Gupta, chủ yếu phản ánh kiểu thức triều đại Pala, là những người đỡ đầu cho nghệ thuật tinh túy nhất của Phật giáo trong suốt thời kỳ Trung cổ.

Nghệ thuật Phật giáo Trung cổ còn bị thống trị bởi giai đoạn sau của Phật giáo Đại Thừa, được biết dưới tên gọi là Kim cang thừa. Thời kỳ này hình thành một phần của phong trào phù chú giáo (Tantric) rộng lớn hơn và đã để dấu ấn của nó khá đậm nét trong nghệ thuật của thời kỳ Trung cổ. So bản chất bí và mật của Phù chú giáo là một tôn giáo có các câu thần chú, nghi thức và chân ngôn nên phần lớn nghệ thuật có bản chất phức tạp và thuộc về thế giới bên kia. Sự thay đổi trong việc nhấn mạnh từ một vị Đại Sư có tính chất trần gian đến hình tượng của một đấng thượng đế thượng giới toàn năng và cực kỳ trừu tượng đã là sự khởi đầu cho sự biến đổi diễn ra trong nghệ thuật thời kỳ Trung cổ.

Những sự khác biệt này có thể dễ dàng nhận thấy trong một hình tượng bằng đồng đát xuất xứ từ vùng Kashmir. Nó mô tả đức Phật Tỳ Lư Giá Na (Vairochana) siêu việt. Ở trung tâm là hình tượng đức Phật, xung quanh có những biểu tượng quen thuộc như là phù đồ, đầy đủ các cột trụ có vị trí không cố định của thời vua Ashoka, bông sen, nai và pháp luân : Tất cả mọi thứ đều phơi bày nét công phu và vẻ phong phú. Đức Tỳ Lư Giá Na Phật đội một áo choàng ngắn, không tay, ba thùy và núm tua, một vương miện chạm trổ công phu và đầy những châu báu với nhiều chi tiết được nhấn mạnh bởi lớp bạc



51. Tượng Phật đội miện, tk.9, gốc từ Kashmir, bạc và đồng dát đồng thau.

đất. Vai trò phổ quát của Phật Tỳ Lư Giá Na được nhấn mạnh bởi con mắt "nhìn thấy tất cả" được vẽ trên mỗi phù đồ. Đây cũng là một kiểu trang trí nổi tiếng ở Népal. Thân cây sen khổng lồ xuất hiện từ đại hải nằm giữa hai vua rắn naga cũng là yếu tố nhấn mạnh. Vật thứ ba nằm ở đáy tượng rõ ràng là cõi đất, gồm có những tảng đá cách điệu che chở các vị thần linh bảo hộ và pháp luân cổ truyền, hai con nai, các bài giảng của bài thuyết pháp đầu tiên trong vườn Lộc uyển. Các hình tượng của người cúng dường được biểu hiện trong tư thế lễ bái ở mỗi đáy tượng. Ngoài ra, những tham chiếu truyền thống và phổ quát có những chi tiết công phu và những sự phân chia số học như là năm dấu chấm của vương miện ngũ uẩn, 5 cấp bậc của thức và 3 cấp bậc của tượng. Tất cả những thứ làm cho nghệ thuật điêu khắc phức tạp này biến thành một sự diễn tả toàn diện về tư-tưởng Phật giáo Trung cổ. Công trình điêu khắc là một trong những ví dụ đẹp nhất của thời Trung cổ : ngoại hình tượng rất là thanh tú, những chi tiết được tỉa tót công phu, tinh tế và phần dát bạc cẩn thận, giữ phần đáy hình chữ nhật cứng cáp và cặp phù đồ thon thả. Toàn bộ bố cục được nối kết nhau bằng những hình xoắn hình tua và các cuống sen lớn ở trung tâm. Tính chất giàu hình ảnh của các bức tranh tường ở Ajanta được tiếp nối bằng tuyệt tác thủ công kim loại này. Đây là một ví dụ về tài khéo kỹ thuật giỏi nhất phục vụ một nhãn quan tôn giáo lớn lao.

Sự phát triển nghệ thuật Phật giáo : Sri Lanka, Népal, Tây Tạng

Vào lúc Phật giáo giảm dần ảnh hưởng bên Ấn Độ thì nó phát triển ở những nơi khác. Quá trình này tiến triển tốt đẹp vào khoảng cuối thời kỳ Gupta và có liên quan tới hai nhánh lớn là hệ phái Đại Thừa và Tiểu Thừa Phật giáo cùng với những hệ thống mật tông của chúng. Trong các nền văn hóa Đông Á, tình trạng bất ổn và sự bảo trợ của triều đại đã đóng

đóng những vai trò chủ yếu trong việc chấp nhận tín ngưỡng ở giai đoạn đầu. Tại các khu vực kề cận của Sri Lanka, Népal và Tây Tạng là những xứ có những tượng đồng với kiểu mẫu Ấn Độ về mặt văn hóa trong những giai đoạn đầu của phát triển, Phật giáo cũng đã có khả năng tiến hóa từ bên trong. Thực ra tôn giáo này giúp hình thành nền văn hóa đang khởi phát hơn là cung cấp một sự chọn lựa nào khác trong suốt thời kỳ xảy ra xung đột về dân sự và chính trị. Tuy nhiên, trong hầu hết mọi trường hợp, sự ủng hộ chính trị từ những giới cầm quyền là tác động chủ yếu trong việc thiết lập tín ngưỡng là có trước sự ủng hộ của nhân dân, được triển khai dần dần.

*** *Sri Lanka***

Sri Lanka vẫn còn là một vùng lãnh thổ Phật giáo bị bao bọc bởi lãnh thổ của một quốc gia khác trong suốt hơn hai nghìn năm. Các truyền thuyết địa phương kể lại về ba cuộc viếng thăm hòn đảo của Phật Thích Ca Mâu Ni, sự cải đạo của vua Ashoka do con trai của ông thực hiện và cây bồ đề được tán tụng tại thủ đô cổ Anurdhapura mà người ta tin rằng nó xuất phát từ một cành giâm được trao tặng cho vua trong một cuộc viếng thăm ấy. Thực sự, Phật giáo Sri Lanka được hiểu rõ nhất qua một mối liên hệ sống động với đức Phật, bởi vì sự sùng kính lớn lao nhất được dành cho các di tích. Chúng thường là những đồ vật thờ cúng bình thường, chẳng hạn như chiếc răng của đức Phật, được gìn giữ trong đền thờ tại Kandy. Còn các đề tài và những thứ trừu tượng của nghệ thuật Phật giáo giữ vai trò thứ yếu. Lấy thí dụ cây bồ đề, vật biểu tượng chủ yếu của sự giác ngộ. Nó được diễn tả bằng một cây trong nghệ thuật ban đầu của Ấn Độ và Phật giáo Sri Lanka thích duy trì một sự liên tưởng gắn bó hơn với biến cố xảy ra dưới gốc cây đó và vô cùng sùng kính hậu duệ của cây nguyên thủy. Đối với tập hợp các tu viện được xây dựng, Sri Lanka đã xây thêm một đền thờ đặc biệt dành cho cây bồ đề có tên gọi là một Bodhi - Ghara, đền thờ này được dựng bao quanh cây

thiêng, phần trung tâm của nó lộ thiên và xung quanh nó là bốn bức tượng đức Phật ngồi. Tuy nhiên, thay vì các bức tượng có tư thế thông thường là tư thế đắc đạo (*B'humisparshamudra*: hiểu là tượng ngồi với Ấn xúc địa - ND) thì lại được diễn tả trong tư thế thiền tọa (*Dhyanamudra*) với đôi bàn tay đặt trong lòng. Thế là ở trong thành trì kiên cố của Tiểu Thừa Phật giáo, sự việc trừu tượng đã được thay thế bởi một cây thực với hình tượng đức Phật mô tả trong tư thế tọa thiền : Một đức Phật thanh thản hướng nội siêu thoát, để theo kịp với sự nhấn mạnh của Phật giáo Tiểu Thừa về con đường cá nhân và độc hành tiến về sự giác ngộ.

Trong suốt lịch sử của chúng, các giáo phái Phật giáo đã hưởng được sự ủng hộ của các vua chúa của nước Sri Lanka và những kinh tạng đầu tiên nhất mà người ta biết được đều viết bằng tiếng Pali. Trong giai đoạn đầu của thiên niên kỷ thứ hai, các điểm dị biệt của các tông phái khác nhau được giải quyết, do kết quả của sự ưu việt của Tiểu Thừa Phật giáo. Vào thời điểm thủ đô được dời tới Polonnaruwa ở cuối thiên niên kỷ thứ nhất, toàn bộ Phật giáo đã bị mai một hẳn tại Ấn Độ, thì người Sinhale vui hưởng một sự đổi mới về tôn giáo. Việc này bao gồm cả một sự dấy lên về sự truyền bá tích cực vào vùng Đông Nam Châu Á với Sri Lanka trở thành trung tâm chính yếu của tín ngưỡng Tiểu thừa, nhất là đối với những người Miến Điện và người Thái Lan.

Di tích nổi bật nhất của Sri Lanka là phù đồ nơi được biết đến nhiều nhất là ở tại Anuradhapura. Mặc dù tỷ lệ không gian dành cho phần công trình hình bán cầu (*anda*) và cho bộ phận lớn *hamika* có phần to lớn hơn, hình thể chủ yếu và những chi tiết của phù đồ, đồ sộ này vẫn tuân theo các công trình mẫu nổi tiếng nằm lại Sanchi và Amaravati. Thể theo lời của một số người, tháp hình chóp cổ truyền được nới rộng ra và đó là do công sức của những người xây dựng Sinhale để nối kết lại hai biểu tượng : Đó là cây cột trụ của thế giới và

những đỉnh cao của quả núi Meru. Tháp hình chóp cổ truyền cũng duyên dáng không kém các ngọn tháp của những ngôi đền Ấn Độ giáo thời Trung cổ và những cột trụ, những cái lọng phía trên đỉnh của các phù đồ nguyên thủy của Ấn Độ. Mặc dù được xây lại nhiều lần, phù đồ Anuradhapura giữ lại phần lớn hình dạng nguyên thủy của nó. Các phù đồ xây tại Miến Điện, Thái Lan và Kampuchia về sau vẫn giữ nguyên những kích thước *anda* hình chuông trội bật, các *harmika* nhô ra và các tháp hình chóp búp măng.

Một điểm dị biệt quan trọng khác nữa giữa phù đồ Sri Lanka và phù đồ Ấn Độ là hệ thống trang trí. Các phù đồ Ấn Độ chú ý về sự phong phú các bức chạm nổi của chúng, trong khi phù đồ theo kiểu Sri Lanka nổi bật về sự vắng mặt của chúng bởi vì cả các Toronas lẫn các hàng rào có chắn song được chạm trổ đều không là thành tố của sự thiết kế. Phần thân trơn láng hình bán cầu của phù đồ dường như ôm ấp mặt đất, toàn bộ công trình kiến trúc được đặt bên trên các bệ thấp mà không có một hàng rào bao xung quanh. Thay chỗ hàng rào là các miếu nhỏ hoặc các phòng chứa các di tích. Chúng thường được gắn liền trực tiếp với *anda* tại bốn phương còn các miếu tương tự có cột không cố định hoặc các sảnh đường chứa tro cốt xá lợi cũng được đặt cách xa công trình : tại rìa phía ngoài của chân đế hình vuông, nhất là tại lối vào chính phía Đông. Không có hàng rào bao quanh, anda hình chuông phơi trần và hầu như đè sát trực tiếp mặt đất. Harmika to lớn và vuông vức ngăn chặn sức nặng đè xuống phía dưới này và cái chóp nhọn một lần nữa đảo ngược lại phương hướng với một sức vươn lên mạnh mẽ thẳng đứng về phía thượng giới. Tác dụng tổng thể là một sự giản dị và sức mạnh gợi cảm bằng sự trong sáng và trực tính hơn là bằng các hình tượng và chi tiết phức tạp của một số kiểu mẫu Ấn Độ. Không giống như Đại Thừa Phật giáo dạy ta niềm tin giải thoát và niềm tin vào các cõi thượng giới ngoạn mục, Tiểu Thừa Phật giáo nhấn mạnh vào hành động trực tiếp có ít đền thờ bách

52 & 53. Dạng phù đồ truyền thống của Sri Lanka ở Anuradhapura (trùng tu nhiều lần) theo mẩu phù đồ nhỏ để thờ hồi thế kỷ 12-13, ở Prah Khan, Ăngco, Cambốt



thần hơn và được hoàn toàn phục vụ bởi những hình thể trong sáng và đơn giản, hòa hợp với những đường nét kỷ hà học của phù đồ Sri Lanka.

Các nhà xây dựng Sri Lanka cũng kiến thiết những sảnh đường chống đỡ bằng những cột trụ lộ thiên và nhại theo thức kiến trúc miếu thờ cây bồ đề nguyên thủy tại Anuradhapura. Những di tích xuất xứ từ thủ đô thứ nhì đặt tại Polonnaruwa cho thấy rõ việc chuyên dùng hình thức xây dựng kém kiểu thức hơn này nổi bật bởi những hàng cột đặt theo hình tròn xung quanh một phù đồ Lanka một kiểu kiến trúc được ưa thích khác và được dùng làm phương tiện truyền bá cho một số nghệ thuật chạm trổ tinh tế nhất của Sri Lanka là đá mặt trăng. Những viên đá hình bán nguyệt này được đặt ở chân các bệ thềm dẫn vào trong một số công trình xây dựng. Các đề tài được mô tả đều được xếp thành những vòng tròn đồng tâm và có những hình ảnh lặp lại của các con thú, gồm cả những con bò cái, voi, sư tử, ngỗng, những cuộn dây nho,



54. Đá mặt trăng (chi tiết), tk.5, Anuradhapura, Sri Lanka, đá cát kết hạt mịn

55. Tượng Phật tọa thiền, tk. 12, Polonnaruva, Sri Lanka



56. Tượng Phật nhập Niết Bàn khổng lồ, Gal Vihara, Sri Lanka



những cánh hoa sen và hoa lá cành kỳ lạ. Việc chạm trổ tuyệt vời và sự chú ý tới chi tiết trên những ngưỡng cửa này nằm trong số những bức chạm nổi đẹp nhất. Có lẽ chủ đề giới hạn trong truyền thống Tiểu Thừa đã khiến cho các nghệ nhân đi tìm những phương cách diễn đạt khác và đã dẫn tới kết quả là những thành tựu cực kỳ diễm lệ trong những nơi chốn không ai nghĩ đến như thế.

Hình tượng chủ yếu vẫn là hình tượng đức Phật không thay đổi gì nhiều qua các thế kỷ. Thậm chí những công trình về sau, chẳng hạn như nhóm công trình được bảo quản tốt thuộc thế kỷ thứ mười hai tại Gal Vihara, tiếp tục hiển lộ các nguồn gốc Gupta và Amaravati của chúng. Tài khéo của các nghệ nhân Sri Lanka là khả năng nắm bắt ý niệm về sự thiền định và năng lực tập trung ít khi nào bị vượt trội. Sự bình dị tột cùng của những hình tượng này sánh ngang với nét trong sáng mộc mạc của các phù đồ lớn của người Singhale trong việc nắm bắt con đường trực chỉ và đơn giản tiến tới chân như.

*** Nepal**

Nepal là một vùng tương đối rộng lớn, giáp với các ngọn núi Hy Mã Lạp Sơn vậy mà các thành tựu về nghệ thuật của nó hầu như hoàn toàn bị giam hãm trong thung lũng Kathmandu và ba thành bang là Patan, Bhaktapur và Kathmandu. Văn hóa của nó xuất phát từ nước Ấn mặc dù dân số bản xứ chủ yếu thuộc dòng dõi người Mông Cổ. Nguồn gốc của họ giống như nguồn gốc của những người Tây Tạng. Những người này cũng đã di dân từ miền Bắc và nền văn minh ban đầu của họ cũng xuất xứ từ Ấn Độ. Tương tự như những truyền thống mang tính truyền thuyết của các nền văn hóa khác bị Ấn Độ thống trị chẳng hạn như của Sri Lanka và Kashmir, việc đem đạo Phật vào trong nước được gán cho vua Ashoka ở thế kỷ thứ ba trước công nguyên. Phật giáo thành công nhất là giữa các thế kỷ thứ tám và thứ 13 tại Sri Lanka và Đông Nam châu Á. sau đó Ấn Độ giáo trở thành có uy thế tại Nepal.

Bằng nhiều cách thế, Nepal là một dị bản nhỏ hơn của thực thể rộng lớn Ấn Độ. Ấn Độ giáo và Phật giáo cùng tồn tại. Chúng có một số khác biệt mang tính chất giáo phái trong dân chúng và có cùng những đặc tính chung về kiểu thức ứng dụng cho cả hai. Phật giáo Mật tông đặc biệt phổ biến khắp nơi, dẫn tới kết quả là sự mô tả những hình thể vừa hiền từ vừa giận dữ của cùng một thần linh. Vị này có nhiều đầu và nhiều cánh tay với vô số vật tượng trưng chẳng hạn như hoa sen và các vũ khí thích nghi với một đấng có bản chất vũ trụ, "xuất thế gian" và có khả năng xua đuổi tà ma quỷ my.

Thiết kế của phù đồ vẫn còn trung thành với những kiểu mẫu Ấn Độ ban đầu. Nó gồm có một mái vòm rộng lớn hình bán cầu, thường được ngắt quãng bởi các khám thờ nhỏ giống như những cái ở Sri Lanka, bên trên bao phủ hoặc bởi một loạt mười ba



57. Phù đồ Swayambanath, Kathmandu, xây dựng khoảng tk.5, xây dựng lại nhiều lần

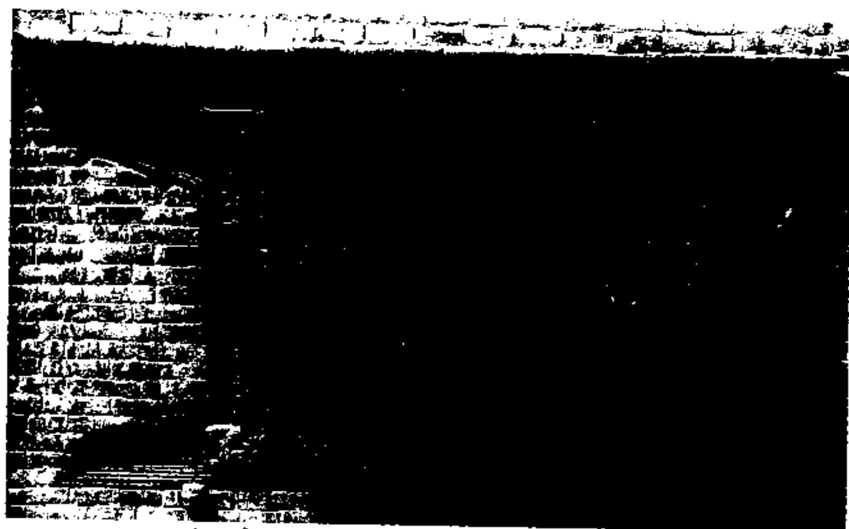
bậc thềm hoặc bởi ba vòng tròn nhỏ dần : đó là những biểu tượng nhỏ cho 13 tầng trời. Phần được thêm vào nổi bật và gây ấn tượng nhất của Nepal là bộ mặt được sơn vẽ màu mè trên mỗi bên của *harmika*. Những con mắt hơi có phần nhắm lại, như thể là đang theo dõi người hành hương đi vòng quanh công trình. Bộ mặt này cũng có thể tiêu biểu cho cái nhìn chằm chằm "thấy hết tất cả" của đức Phật toàn năng mà người ta tìm thấy trong cặp phù đồ nằm trên bức tượng Phật đội vương miện thế kỷ thứ chín của Kashmir.

Trong khi những con mắt ám ảnh vẫn còn là một cái gì đó bí ẩn, chúng có vai trò quan trọng thứ yếu xét về mặt kiến trúc. Thành tựu chủ yếu của người Nepal là việc xây dựng bằng gạch và gỗ của họ, bao gồm những mái chìa bằng gỗ được mở rộng và tương tự như mái chìa của chùa vùng Đông Nam Á. Sự phổ biến của các kiểu thiết kế này từ lâu đã có quan hệ với các nền văn hóa Viễn Đông, phổ biến rất rộng rãi tại Nepal, nằm giữa các người theo Ấn giáo và Phật giáo, khiến cho một số người quả quyết hình thể ngôi chùa xây dựng bằng gỗ có một nguồn gốc Ấn Độ. Tương tự như các công trình xây dựng tương tự ở Trung Quốc, các công trình của người Nepal thường được dựng cao bên trên các chân tường nhô ra bằng đá hoặc bằng gỗ. Chúng có mái ngói như thay vào các hệ thống dùng công xon của Trung Quốc, người Nepal ưa thích các thanh chống bằng gỗ có chạm trổ và được sơn phết sáng chói, dùng để chống đỡ các mái chìa lơ lửng bên trên.

Kiến trúc của Nepal nổi tiếng về lối trang trí phong phú và đa dạng của nó, đặc biệt là các cửa sổ gỗ và các thanh chống nâng đỡ, mái che hình tam giác trên cửa chính đồ sộ bằng đồng và các thần giữ cửa mạ vàng mang tính chất huyền thoại và đa dạng của nó. Tuy nhiên thành phần gây ấn tượng nhất là cách xử lý vách tường. Phần viền của cánh cửa gỗ được chạm trổ công phu và các khung cửa sổ không chỉ đơn giản được lắp đặt vào trong các vách tường gạch mà chúng còn

vượt quá vai trò chức năng của nó bằng cách thâm nhập vào bức tường và biến đổi diện tích bằng phẳng thành một hệ thống hoa văn và kết cấu, tạo thêm những mảng trang trí và chạm trổ phụ trội. Sự phối hợp phức tạp của gỗ chạm trổ và gạch nung, cái này hòa nhập vào chất kia, mang tính chất độc nhất vô nhị trong từ vựng kiến trúc của thế giới.

Điêu khắc của Phật giáo tại Nepal bao gồm cả các bậc thần thánh với một danh mục mở rộng từ những hình tượng cổ truyền như là Phật đản cho tới các phức thể đồ án mà những tập quán Mật giáo yêu cầu. Danh mục còn bao gồm một số những hình tượng đẹp nhất của vị nữ thần và vị này dần dần đảm nhận một vai trò nổi bật khi Phù chú giáo phát triển. Những vị nữ thần chủ yếu là nữ thần Bát nhã Ba La Mật (Prajnaparamita), tiêu biểu cho Huệ và nữ thần Tara, tương ứng với Đức Quan Âm Bồ Tát. Các thuộc tính của nữ thần Tara rất gần với những đặc tính của Quan Âm Bồ Tát. Nữ thần Tara cũng có những chức năng phù hộ độ trì chúng sinh



58. Cửa sổ chim công, chi tiết gỗ và tường gạch của một cung điện ở Bhaktapur, Nepal

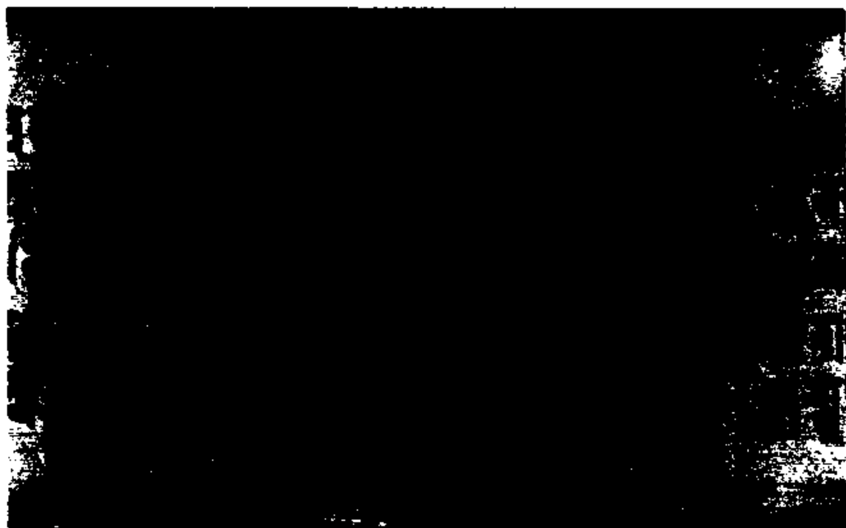
khỏi những hiểm nguy, hỏa hoạn, nạn trộm cướp và thú dữ nguy hiểm khác giống y như Đức Quan Âm. Vị nữ thần bình dân nhất tại Nepal là nữ thần của sự thịnh vượng trù phú, tên là Vasudhara. Vị này là tương ứng của nữ thần Ấn Độ giáo tên là Lakshmi và có các thuộc tính xác định hai vai trò của nữ thần là một nữ thần của những người nông dân với bó lúa và một nữ thần thu hút các thương nhân với vật chỉ báo là đống châu báu của nữ thần. Nữ thần quan trọng đối với những người hoạt động thương mại và kinh doanh và điều này là đặc trưng của Phật giáo bởi vì giai cấp thương nhân vẫn còn là một nguồn bảo trợ đều đặn cho đạo này.


59. Phật sinh ra đời, tk.10, Nepal, đá vôi

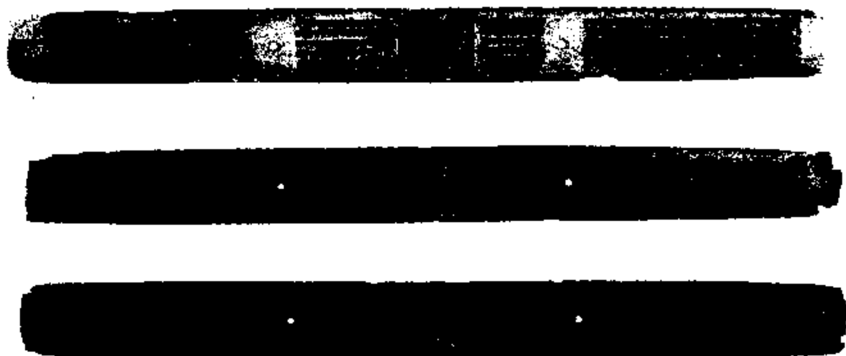
Những mất mát to lớn nhất về mặt nghệ thuật ở miền Nam châu Á là hội họa bởi vì ngoài các bức tranh tường Ajanta thuộc thế kỷ thứ 5, ít còn lại tác phẩm nào có ý nghĩa của thời kỳ năm 1000 sau công nguyên. Trong số những tác phẩm đầu tiên nhất và nhỏ bé nhất là các bức tranh minh họa những bản viết tay và các tác phẩm của Nepal được làm bằng những lá cọ ép, cắt thành những



60. Vasudhara, [illegible] Nepal, [illegible] 19cm



61, 62. Chi tiết và ba tấm lá gồi (bối kinh) chép kinh *Gandhavyuha*, tk.12, gốc từ Nepal, mực và phẩm màu trên lá gồi, mỗi tấm 5,1 x 55,2cm



dải hẹp, rộng chừng 5 phân, dài 35 centimet. Cả hai mặt đều viết chữ và được trang trí; chúng được xâu chung bằng những dây nhợ thành những quyển sách. Một số các bức họa đẹp nhất xuất hiện trên những tấm bìa gỗ. Những tấm bìa này không có bản văn và được hoàn toàn phủ đầy những hình minh họa. Chúng không cần lời trích kinh tạng và tiếp tục truyền thống tự sự, chương hồi được ghi nhận đầu tiên tại Bharhut qua việc thể hiện những đề tài nổi bật về những cảnh tượng đời sống đức Phật.

Đa số các minh họa, do kích thước nhỏ của chúng, vẽ các nhân vật riêng biệt với những khung cảnh hạn hẹp, làm nổi bật các yếu tố như các ngai, cây, hòn đá và thú vật. Tuy nhiên nhiều ảnh vẫn còn duy trì các hình thể năng động và có màu sắc của các bức họa quy mô lớn mà người ta nhìn thấy tại Ajanta. Đôi lúc các nhân vật nhỏ nhắn mang một tính chất đồ sộ gợi ý rằng chúng có thể được phóng đại lên một cách hiệu quả và như thế là phù hợp, với quy mô hoành tráng của một bức tranh tường. Các nhân vật được làm nổi bật rõ ràng trên những bối cảnh bằng phẳng, thường thường là màu đỏ hay màu xanh lơ, sau đó được diễn tả một cách thần tình nhắc nhở ta trở về những hình thể điêu khắc nhục cảm của các hình tượng chằn nữ (*yakshi*) ban đầu tại Sanchi. Vì các bức họa viết tay ít khi liên hệ tới các bản văn kề cận, các panô cá nhân đứng riêng lẻ một mình với tư cách là những bố cục hoàn chỉnh. Chúng ngay tức khắc ép buộc người nghệ nhân sáng tạo ra ngay các cảnh tượng nhận biết được đồng thời cho phép ông ta sáng tác các chi tiết như là các đường viền trang trí và một số lượng lớn các hình thể cây cối xung quanh các đối tượng chủ yếu.

Các bức tiểu họa Phật giáo này hẳn là thuộc về một truyền thống lớn hơn. Chúng xuất hiện trong nhiều dị bản. Khắp phần lớn các vùng châu Á theo đạo Phật và chúng thường được mang nhãn hiệu là "nghệ thuật sách". Khổ bất bình thường của chúng có được do việc sử dụng lá cọ. Tuy nhiên, sự quan

trọng rộng khắp của chúng và bản chất bảo thủ lịch sử tôn giáo đã đảm bảo việc giữ lại hình dạng của lá cọ thậm chí trong các nền văn hóa sử dụng giấy như Trung Quốc và Tây Tạng.

* *Tây Tạng*

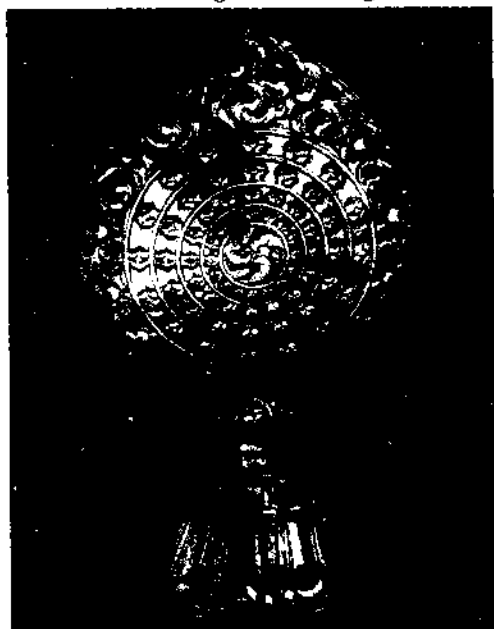
Phật giáo đã đến Tây Tạng khá muộn so với phần lớn vùng còn lại của châu Á : Đạo Phật không hiện diện ở đây trước thế kỷ thứ bảy và sau hơn ba thế kỷ nữa mới được thiết lập vững chắc. Tuy nhiên, một khi đã an cư rồi thì đạo Phật mới phồn thịnh lên, hòa nhập vào trong nền văn hóa đến nỗi đối với thế giới bên ngoài, nước Tây Tạng và Phật giáo đồng nghĩa với nhau.

Tây Tạng vẫn còn độc lập trong giữa thế kỷ thứ hai mươi, lúc mà nó hoàn toàn bị áp đặt bởi Trung Quốc đã xuất hiện sớm, ít nhất là vào cuối thời nhà Nguyên, thuộc thế kỷ 13. Điều này càng trở nên dễ nhận thấy hơn trong các bộ môn nghệ thuật kể từ triều đại nhà Minh, đầu thế kỷ thứ 15



63. Bồ tát Hoa - Tạng (Tây Tạng - Trung Hoa), thế kỷ 15-16, gốc từ Tây Tạng, đồng đúc mạ vàng, cao 45.8cm

trở đi. Kể từ thời gian đó thuật ngữ "mỹ thuật Trung Quốc - Tây Tạng" thích hợp hơn thuật ngữ "mỹ thuật Tây Tạng". Một hình tượng Bồ tát duyên dáng và tinh tế phản ánh lại bản chất hỗn hợp của đại đa số tác phẩm nghệ thuật Tây Tạng vào thời đó. Tư thế và những cử chỉ (hiểu là thủ ấn) đều giống với những gì của những hình tượng nghệ thuật Nepal, trong khi đồ đúc nặng nề, chuộng mạ vàng và việc chú ý tới các chi tiết của y phục và trang trí nói lên ảnh hưởng của Trung Quốc.

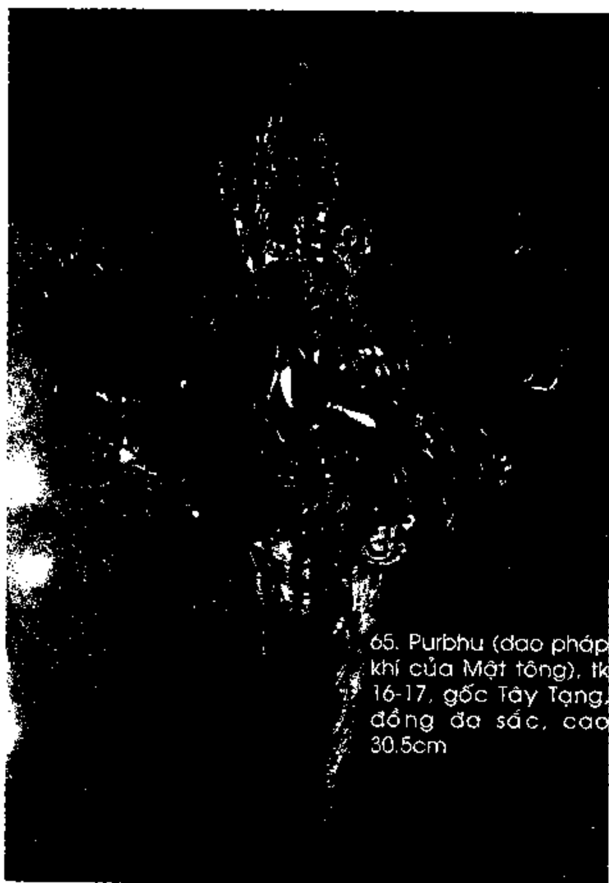


64. Pháp Luân, tk.18, gốc Tây Tạng, cao 51,5cm

Đạo Phật Tây Tạng là một hình thức tôn giáo độc nhất vô nhị, còn được gọi là đạo Lạt ma, được gọi theo tiếng Tây Tạng chỉ một thầy tu Lama. Điều này một phần do những điều kiện vô cùng khắc nghiệt của thiên nhiên và một phần do ảnh hưởng liên tục của những tập tục Shaman giáo lúc ban đầu. Kết quả là đạo đã sản xuất ra đền thờ bách thần đa dạng và phức tạp nhất trong thế giới đạo Phật. Sự pha trộn này đôi lúc dẫn tới loại hình tướng nghệ thuật dữ dằn và những màu sắc lòe loẹt, biến các thần thánh dữ dằn thành các vị hộ thủ cho Phật giáo, làm cho các đấng này không còn là những hình tượng gây khiếp đảm cho người tín đồ nữa.

Mẫu mực tinh túy nhất của nghệ thuật tôn giáo Tây Tạng là các đồ vật dùng cho nghi lễ : Chúng gồm có những tác phẩm trang trí phức tạp và tinh vi chẳng hạn như là các dao

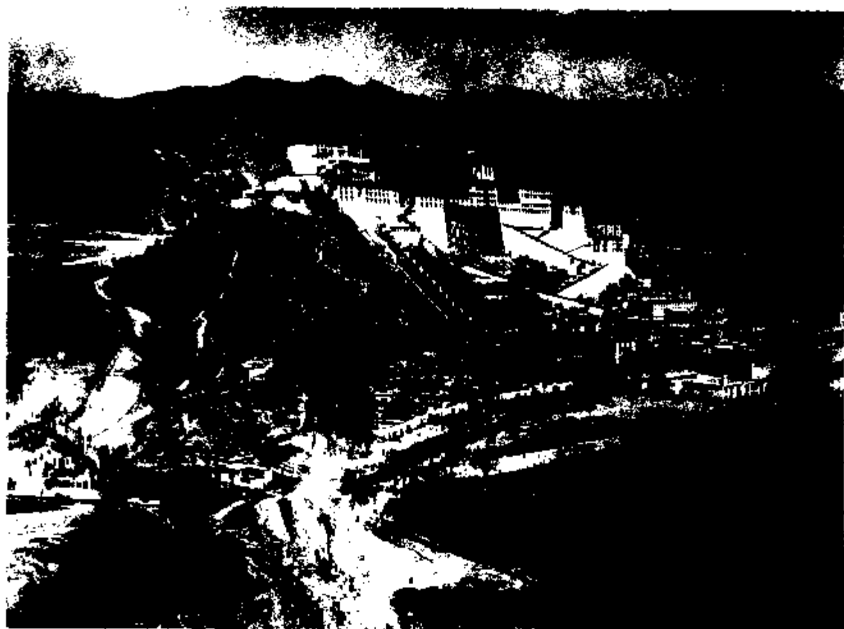
găm thiêng (một loại pháp khí đặc trưng của Tây Tạng) và các bệ thờ có gắn châu báu vô cùng phong phú. Những vật dụng đó được đưa trực tiếp vào nghi thức nhật tụng và gồm có những món vật không chính thống chẳng hạn như các xương người chạm trổ phức tạp thành những thẻ bài nhỏ và sau đó được đan lại thành một tấm mành của một tu sĩ Lama, hoặc những đỉnh sọ người biến thành những chiếc trống nghi lễ. Với sự hung hãn trắng trợn và kỹ thuật đúc đồ vật bằng kim loại khéo léo của chúng, các dụng cụ đó cũng gây ấn tượng không kém một cuộc triển lãm của bảo tàng viện khi chúng được sử dụng trong các buổi lễ có thắp nến chiếu sáng.



65. Purbhu (dao pháp khí của Mật tông), tk 16-17, gốc Tây Tạng, đồng đa sắc, cao 30.5cm

Hội họa Tây Tạng rất đa dạng về kỹ thuật và chủ đề, thực hiện những món đồ có kích thước từ nhỏ đến lớn, gồm có những bản viết tay bé xíu và những màn trướng treo tường cao 22 mét. Nó đại diện cho hình thức nghệ thuật nổi tiếng

nhất của Tây Tạng và nói chung, có thể là phương tiện biểu hiện đa dạng và sáng tạo nhất trong thế giới tôn giáo thế giới. Các bức tường của những tu viện đều được phủ những bức

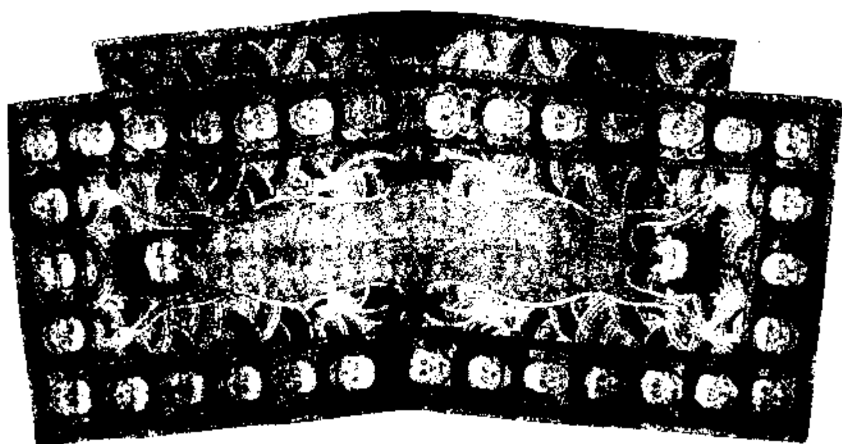


66. Điện Potala (Bổ Đề lạc ca) ở Lhasa, Tây Tạng. Chú ý : những tấm tranh vải Thanka treo trên tường

tranh tường sặc sỡ và những cây rui được treo các tấm tranh vải *thanka*. Sơn phết bằng màu keo đục tựa như màu nước nhưng trông chúng linh hoạt đến nỗi chúng sánh bằng tranh sơn dầu. Những phần của các bức họa trên tường, chẳng hạn như một ảnh tượng của nữ thần Tara, tiếp nối kiểu thức và kích cỡ của những bức viết tay rực rỡ. Đây là một hình thức nghệ thuật liên Á châu, có tầm quan trọng về thẩm mỹ và nghi thức to lớn. Những bức tường của những tu viện này đập vào mắt người cư trú một cách không khoan nhượng và chúng không có phần chạm nổi về hình thức, màu sắc và kiểu vẽ hình

67. Nữ thần Tara, chi tiết tranh tường, tk.12, gốc từ Alchi, Ladakh





68. Tấm phủ yên ngựa, trên đó có hình nữ thần hộ mệnh. Những hình tượng rất dễ sợ : tấm da lột từ đứa con của nữ thần trên "biển máu", thêu viền bởi các đầu lâu, tk.18-19. Vải bông và lụa, với các chi tiết làm bằng sợi kim tuyến và nhuộm màu, dài 150cm.

học. Những tác phẩm nghệ thuật được tạo nên bởi những nền văn hóa sơ khai, ví dụ những người châu Đại Dương, hoặc các "Lent-gurt" bởi những người du mục của vùng Trung Á, có bề trong những bức tường bao phủ bằng những tấm thảm nhiều màu mạnh bạo. Các thảm này dùng để nhắc nhở người hiện đại về thị lực của những tập quán Shaman giáo. Không có sự chuyển tiếp nào từ thế giới tục đến thế giới tôn giáo được minh họa rõ rệt hơn trong đoạn vẽ từ phong cảnh ảm đạm, có gió thổi của núi Hy Mã Lạp Sơn đến những màu sắc sống động và những hình tượng bên trong tu viện Tây Tạng. Trong thế giới Phật giáo, điều này là phản đề của ngôi Thiền tự nước Nhật với các vườn cảnh tự tiết giảm : đơn sơ, gần như đơn sắc, mà đứng đằng trước các thiền đường thậm chí càng khổ hạnh hơn.

Nội dung của nghệ thuật Tây Tạng rất rộng, bao gồm các hình tượng lịch sử, các chân dung những đức Lạt ma, các thần thánh cá nhân của ngôi đền bách thần Mật giáo, các thần hộ thủ nét mặt hung dữ, những bậc thần mật tích và những sự mô tả về Phật Thích Ca Mâu Ni cùng các biến cố trong những tiền kiếp của Ngài. Những đề tài đa dạng này được gắn kết bởi vô số các hình tượng nâng đỡ đặt bên trong các cung điện xây dựng công phu, đầy các hình trang trí dạng cuộn và các kiểu vẽ bông hoa. Ngoài ra, còn có những phong cảnh hữu tình với cành lá sặc sỡ và những hợp thể đá ngoạn mục bao bọc xung quanh.

Không có đề tài nào của nghệ thuật Tây Tạng đã gây chú ý nhiều cho bằng đề tài mạnđàla, hình tròn biểu tượng tôn giáo về vũ trụ. Những tác phẩm này có sức thu hút vượt quá vai trò nghi lễ nguyên thủy của chúng. Đối với các nhà tâm lý học, chúng là những hình tượng phổ biến phản ánh những bản năng của con người. Đối với nhiều người khác, chúng có sức thu hút thông qua sự pha trộn của trật tự và sự hài hòa, những trình tự đa tầng đầy bí ẩn của chúng như là cách thức

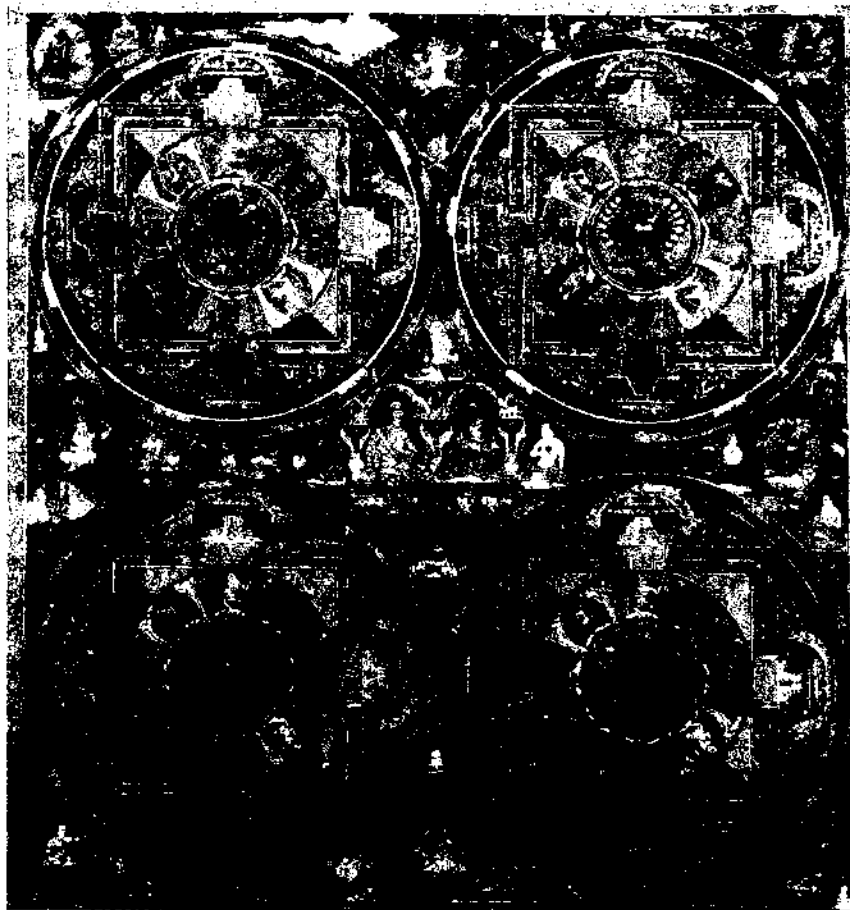


69. Tháp Chorten, Gyantse, Tây Tạng

thức biểu hiện những ý nghĩa mang tính chất tri thức và cảm xúc sâu xa. Từ mạndàla xuất phát từ những từ tinh túy và vật dung chứa. Thế nên nó gần giống định nghĩa của một phù đồ,

là một vật dụng chứa tinh hoa của tôn giáo. Các mandala có chức năng trợ giúp sự tham thiền, nhưng đồng thời chúng cũng được đặc trách, theo thể cách điển hình của đạo Phật, cầu nguyện cho phước lành của chúng sanh. Hình tròn mandala cũng tiêu biểu cho vũ trụ trong một biểu đồ. Biểu đồ định ra bố cục/trật tự cho vũ trụ bao la, gồm cả yếu tố trung tâm là "ngọn núi của thế giới", nơi mà kẻ khao khát phải đi tìm cho ra nơi chốn của anh ta hoặc chị ta và nhận thức được sự tái hòa nhập với các quyền lực bao la của thiên nhiên và của các chư thần thánh.

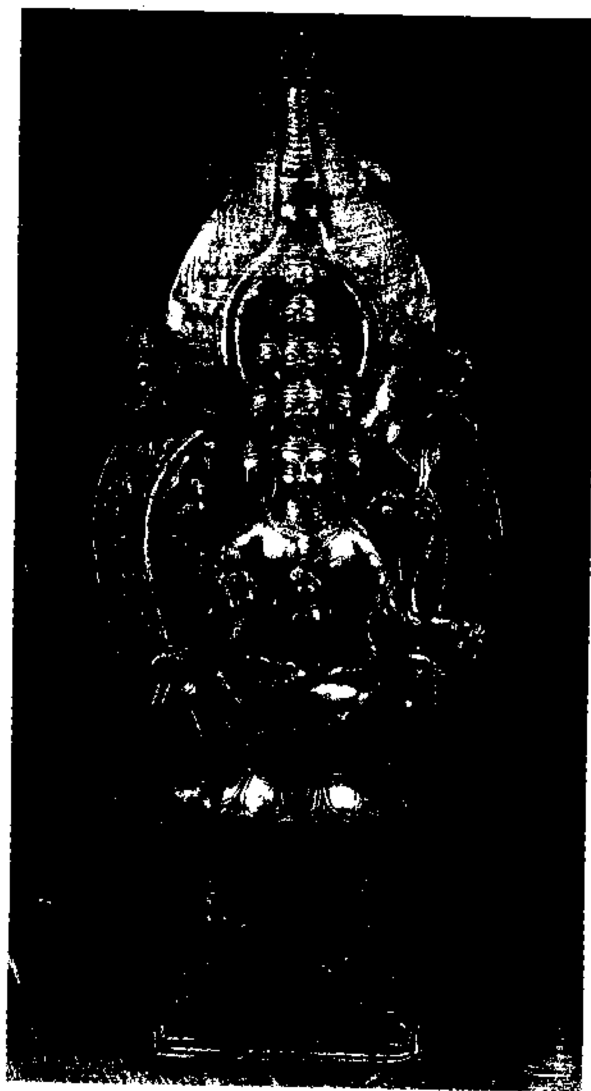
Vị thần quan trọng nhất là đức Quan Thế Âm, quan thầy của Tây Tạng. Kể từ thế kỷ thứ 15, đấng này được nối kết với các Đạt Lai Lạt Ma, là những thánh tăng được xác tín là do chính Ngài đầu thai. Để theo kịp những cái phức tạp của thuật hình tượng Tây tạng, đức Quan Thế Âm mười một đầu và sáu tay cầm các pháp khí có thể được ghi nhận là có tầm quan trọng cực kỳ đặc biệt. Bản sao này hiếm khi được tìm thấy tại Ấn Độ nhưng nó lại được thể hiện phổ biến tại Trung Á, nhất là Đông Nam Á. Vẻ rực rỡ của nghệ thuật Tây Tạng được nắm bắt trong một cái gì đó lúc đầu phức tạp. Tuy nhiên, nó được xây dựng trên chủ đề cơ bản nhất trong số những chủ đề của Phật giáo : đó là chủ đề hình tượng mang vẻ an định và thiền quán. Khi chúng ta xao xuyến nhìn từ những chi tiết phong phú của các ngọn cờ bay phất phới và vầng hào quang rực cháy, những cái đầu của đức Quan Thế Âm và những vật dụng khác nhau ở trên các bàn tay của Ngài, cái nổi bật nhất là những yếu tố quen thuộc và truyền thống ở một hình tượng trong tư thế tự chủ du già bên trên một cái bệ hình hoa sen, được chống đỡ bởi một chiếc đài hoa sư tử. Toàn bộ hình tượng được cân đối bởi những kiểu mẫu nhịp nhàng bắt đầu bằng một đài tượng vững chắc và di chuyển lên phía trên cao bên trong một hình tam giác được làm dịu bớt bằng vầng hào quang vòng cung. Tất cả được hoàn chỉnh bằng phù đồ cao vút, trên đỉnh có gắn các biểu tượng mặt trời và mặt trăng.



70. Mạnđàla Hevajra, tk.15-16, gốc Tây Tạng, màu nước trên vải, cao 52cm

Yếu tố thuần túy Phật giáo nhất trong kiến trúc Tây Tạng là chorten, mô hình phù đồ theo kiểu Tây Tạng. Các công trình kiến trúc này được dùng làm những hòm đựng tro cốt xá lợi bé tí và chúng cũng được xây dựng trên một quy mô lớn hơn, để cho các tín đồ có thể đi vòng quanh lễ bái. Trong một số trường hợp như tại vùng Gyantse, các công trình này gồm có những khám thờ bên trong và những khu vực dành cho các

bức tranh tường. Các *chorten* Tây Tạng khác với các phù đồ Ấn Độ là những phù đồ có tính địa phương. Chorten Tây Tạng có hình thể vững chãi. Ảnh hưởng không thể chối cãi của Nepal được ghi nhận ở tháp hình chóp gồm có những vòng tròn và thỉnh thoảng người ta còn nhìn thấy các *harmika* được tăng cường bởi phù đồ kiểu Nepal có trang trí bằng những đôi mắt ám ảnh.



71. Bồ tát 11 đầu, tk.11, gốc Ladakh, đồng thau, cao 39,3cm

Chương 2

TRUNG QUỐC



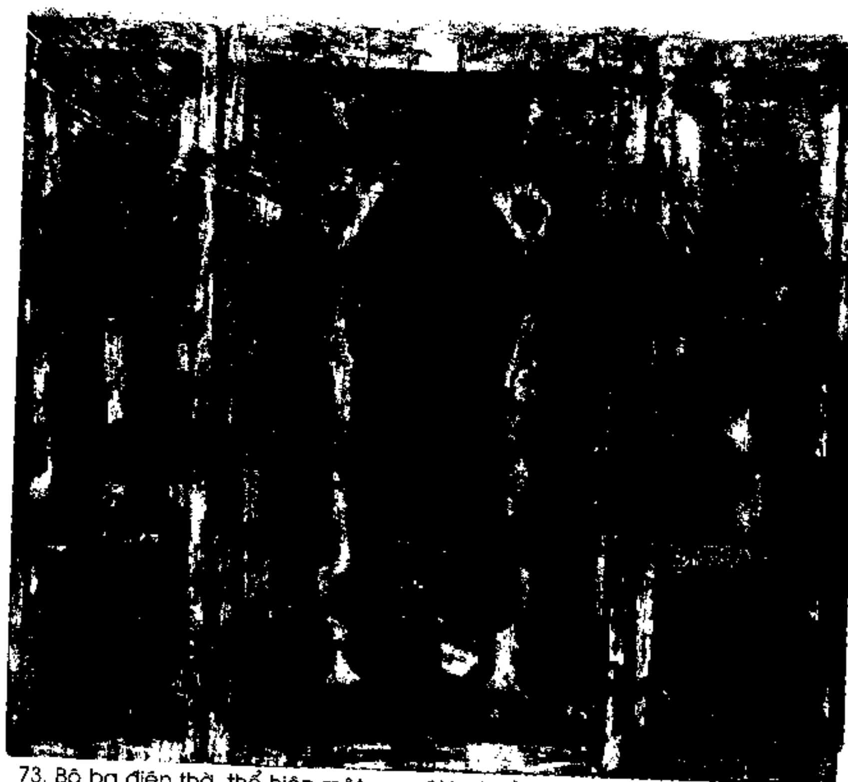
Vai trò của Trung Á

Trung Á, khu vực rộng lớn các tiểu vương quốc và các con đường dành cho những đoàn thương buôn giữa Ấn Độ và Trung Quốc, đã đóng một vai trò chủ yếu trong sự phát triển của Phật giáo Trung Quốc, bởi vì hầu như tất cả mọi kinh tạng Phật giáo đầu tiên đều được dịch ra tại Trung Á. Bản thân nghệ thuật mang tính chất chiết trung, bao gồm những phiên bản đa dạng như những gì của Ấn Độ, nhất là của Gandhara, các kiểu thức của nước Pati và nước Iran Sassanian cũng như là của Trung Quốc ở phía Đông. Các thành tựu đáng lưu ý, đặc biệt là về hội họa, cho thấy một khuôn mẫu gây ấn tượng về tính liên tục và đạt trình độ cao trên khu vực rộng lớn này. Ngoài ra, do sự hủy diệt của các cơ sở Phật giáo dọc qua Trung Quốc, những tàn tích ở Trung Á đã đảm nhận một tầm quan trọng lớn lao hơn bao giờ hết về sự hiểu biết quảng bác nghệ thuật Phật giáo. Có lúc chúng cung cấp chứng cứ về nghệ thuật Phật giáo đã bị mai một, hoặc như trường hợp các bức họa trên tường của Miran, cung cấp các thí dụ về hội họa của Gandhara. Những gương mặt của những vị tu sĩ của Miran phù hợp với những gương mặt của những tác phẩm điêu khắc của Gandhara. Tương tự, một số thành phần của nghệ thuật Phật giáo vùng Đông Á đã xuất phát tại Trung Á. Một thí dụ về vai trò của Trung Á có thể được nhìn thấy trong ngôi đền

thờ xách tay bằng gỗ. Ngôi đền chỉ ra nhiều nét rất đặc sắc về kiểu kiến thức của nó từ những nguồn gốc Gandhara. Tuy nhiên, bộ áo giáp rõ nét của bốn vị Thiên Vương Hộ pháp tay vung vũ khí của họ, xuất phát từ Trung Á và những hình tượng võ tướng này phải đảm đương những vai trò nổi bật trong Phật giáo vùng Đông Á. Kiểu xếp đặt tương tự đàn tràng mandala của ngôi đền này đặc biệt là với bốn vị Bồ tát xung quanh đức Phật trung ương, là một chủ đề khởi đầu bên Ấn Độ rồi được tiếp tục ở Trung Á và chủ đề này vẫn còn phổ biến tại Hàn Quốc và nước Nhật.

Mặc dù, nhiều thế kỷ hoạt động thương mại dọc theo con đường Tơ Lụa đã mang hàng hóa Trung Quốc tới đế quốc La Mã đã khiến cho vô số thành phố và các nước độc lập nhỏ bé trở nên phồn thịnh, kiến thức về di sản nghệ thuật của vùng đất rộng lớn này phần lớn vẫn còn chưa biết tới mãi đến đầu thế kỷ thứ 20. Việc xuất bản bản tập du ký của nhà hành





73. Bộ ba điện thờ, thể hiện một mandàla 8 Bồ tát, tk.8-9, gốc Trung Á, gỗ trầm với dấu sơn màu, 31.7 x 35.6cm

hương đạo Phật Trung Quốc tên là Huyền Trang thuộc thế kỷ thứ 7 và các cuộc viễn hành với những sự thu nhận được của các nhà thám hiểm và nhà khảo cổ học nổi tiếng nhất là Aurel Stein, nhà khảo cổ học nước Anh, đã phát hiện một nền văn hóa phụ với những thành tựu đáng lưu ý, có độ tuổi là 1000 năm và có những tàn tích nghệ thuật với tầm cỡ và chất lượng đáng kinh ngạc. Phần lớn chất liệu này được tạo ra từ một nơi cùng tận của Trung Á đến một nơi cùng tận khác của nó và dù chịu ảnh hưởng của Trung Quốc, Ấn Độ hoặc Tây Âu hoặc ở trong số hàng nghìn hang động được đục chạm vào trong các núi đá cheo leo. Khác với loại đá ở tại Ajnata với các mặt tiền



74. Bồ tát, chi tiết bích họa, tk.8-9, gốc từ Bezeklik, Trung Á.



75. Toàn cảnh khu di tích Bezeklik

được chạm trổ công phu và những chi tiết kiến trúc phức tạp của nó, sa thạch dễ vỡ vụn của vùng sa mạc Trung Á ngăn cản sự chạm trổ chi tiết và trực tiếp. Để dùng vào công trình điêu khắc của họ, các nghệ nhân dựng lên các hình thể bằng các khuôn bằng gỗ thô sơ, phủ chúng với những lớp đất sét có pha màu sau khi phơi khô trong khí hậu khô cằn. Mặc dù kỹ thuật này mỏng manh, nhưng phương thức ấy vẫn được dùng khắp cả miền Bắc Trung Quốc và trong những ngôi chùa nước Nhật. Mặc dù sa thạch mềm gây trở ngại cho sự chạm trổ, nhưng nó không hạn chế môn hội họa. Các nghệ nhân châu Á đạt sự thành công lớn nhất của họ trong những bức họa tường sặc sỡ phủ kín các bức tường và trần nhà của vô số hang động nhân tạo nằm dọc các lộ trình của các đoàn thương buôn xung quanh lưu vực Tarim mà phần lớn là ở dọc theo khu vực phía Bắc. Những bức họa này được làm theo một kiểu thức Iran - Ấn Độ tại Kucha và với kiểu thức Trung Quốc gần Turfan, với



76. Nai / trong kinh Bổn sanh Jataka, chi tiết bích họa, tk. 4-6, Đôn Hoàng, Trung Quốc, đồng mạ vàng, cao 32,8cm

sự phô bày vĩ đại nhất ở tại trạm cuối phía Đông, tại vùng Đôn Hoàng.

Chỉ có những mảnh vụn của nghệ thuật Trung Á mới có thể sống còn tại một trong số những môi trường thiên nhiên khắc nghiệt nhất và còn một ít loại tư liệu này có thể được gán cho thời kỳ thành hình, là những thế kỷ đầu của nghệ thuật Trung Quốc. Với một số ít ngoại lệ, phần lớn các bức tranh tường và tượng bằng đất sét của Trung Á thuộc về nửa cuối thiên niên kỷ đầu tiên và đa số đều phản ảnh lại các kiểu thức của vùng trung tâm Trung Quốc, đặc biệt là những kiểu thức của đời nhà Đường (năm 1618-907 sau công nguyên) lúc Trung Á chịu ảnh hưởng trực tiếp hơn của Trung Quốc.

Thời kỳ hình thành
(thế kỷ thứ 4 - thế kỷ thứ 6)

Từ lúc được du nhập vào, khoảng đầu công nguyên, Phật

giáo Trung Quốc lệ thuộc vào quá trình cải đổi và điều chỉnh để có thể sống còn bên trong khuôn khổ một hệ thống Khổng giáo đã được thiết lập. Hệ thống đó xem trọng các giá trị gia trưởng của dòng tộc, cũng như là các khuynh hướng thần bí của Đạo giáo bình dân, Phật giáo Trung Quốc phát triển trong một quy trình đầy lý thú .được mô tả một cách thích hợp như là một trong số quy trình về sự đưa vào hoặc hội tụ, đã nhấn mạnh những điểm tương đồng giữa các học thuyết này. Ví dụ, niềm tin của Phật giáo Đại Thừa chính là sự cần thiết tích lũy công đức được xem ngang bằng với sự ưa thích thờ kính tổ tiên của Trung Quốc. Các khuynh hướng ẩn dật của Đạo giáo được xem tương tự như lối sống của người xuất gia ở tự viện của đạo Phật. Sự nhấn mạnh của đạo Phật về nghiệp và sự tích lũy công đức nhằm hướng đến trách nhiệm của đạo, gợi ý rằng con người có thể tạo nên hoặc ảnh hưởng đến chính định mệnh của mình. Sự nhấn mạnh này có sức thu hút trực tiếp đối với đạo đức kinh doanh của những tầng lớp thương nhân và tạo một mối liên Kệ với một phần đoạn quan trọng của văn hóa Trung Quốc. Sự phát triển của các phái Mật tông Phật giáo được lợi lộc từ những sự song hành với phương thuật phù thủy của Đạo giáo truyền thống.

Quá trình điều chỉnh và thích nghi hóa được phản ánh trong câu chuyện về đức Thích Ca Mâu Ni và Đa Bảo Phật, một truyền thuyết thường được thể hiện trong nghệ thuật Trung Quốc. Tính bình dân của nó chủ yếu xuất phát từ sự hòa hợp của nó cả về sự sùng đạo Khổng đối với quá khứ và sự ưa chuộng Đạo giáo đối với các sự kiện thần thông. Thể theo một bổn kinh Trung Quốc tên là *Diệu Pháp Liên Hoa Kinh*, đức Phật Thích Ca Mâu Ni lịch sử ước nguyện chứng minh sự hiện hữu vô lượng kiếp của ngài và đã kêu gọi một vị cổ Phật từ quá khứ xa xưa là đức Phật Đa Bảo, vượt qua thời gian và trở lại với kiếp này, để tham gia vào những cuộc thảo luận về những sự huyền diệu mang tính chất triết học của niềm tin. Vị cổ Phật đi vào bên trong một phù đồ, được một toán tỳ tùng ôm

tràng hoa đi theo là các thiên thần phân phát vàng bạc và châu báu trong lúc những nhạc công thiên giới trình diễn dạ khúc cho tất cả mọi người. Thích Ca Mâu Ni bước vào trong phù đồ và hai vị Phật, sau đó, tiến hành thảo luận theo cổ tục của Trung Quốc, toàn bộ sự kiện gợi ý rằng các tập quán Phật giáo không khác bao nhiêu với tập quán của Trung Quốc : Cả hai đều đánh giá cao nhất các mối liên hệ với quá khứ và cuộc đàm luận như là con đường đạt đến tri thức. Vô số hình tượng của sự kiện lịch sử này chỉ gồm vỏn vẹn trên hai hình tượng trong tư thế tọa đối diện nhau hoặc hai hình tượng ở bên trong một phù đồ. Tính bình dân của chương hồi đặc biệt này cũng đưa tới việc sáng tạo một loại biến thái độc nhất của ngôi chùa, mà theo kiểu cách Nhật có tên gọi là *Tahoto*, tương ứng với chữ Phạn là *Đa Bảo*. Chùa *Tahato* có mái vòm của một phù đồ chồi lên từ mái nhà của tầng thứ nhất, tuy nhiên nó vẫn giữ lại ý nghĩa và biểu tượng của phù đồ cổ truyền mặc dù nó tuân thủ theo hình thức của ngôi chùa Đông Á.

Sự phát triển ban đầu của Phật giáo còn được giúp đỡ thêm bởi tình hình bất an các nước Trung Quốc bắt đầu sự sụp đổ của triều đại nhà Hán thuộc thế kỷ thứ 3. Vào thế kỷ thứ 6, nước Tùy của phía Bắc Trung Quốc có tới 36.000 tự viện, nghệ thuật Phật giáo đã vượt qua khỏi giai đoạn nhập môn và thu nhận lấy một tính chất rõ rệt Trung Quốc.

Các hình tượng đầu tiên nhất gợi lên những nguồn gốc Gandhara. Một tượng Phật với bộ râu mép, búi tóc ở đỉnh đầu, áo choàng rộng khoác ngoài, đôi vai rực cháy và một chiếc ngai hình sư tử thậm chí có thể được sản xuất tại Gandhara và sau đó mang sang Trung Quốc. Khi so sánh với bức tượng Phật có niên đại sớm nhất là tượng Thích Ca Mâu Ni ngồi nổi tiếng của sưu tập Brundage ở San Francisco, các khuynh hướng Trung Quốc thật là rõ nét. Mặc dù tượng có tóc tai và y phục áo choàng ngoài theo kiểu thức Gandhara, tượng có dáng dấp trẻ tuổi và đôi tay đan lại với nhau theo đường ngang thay vì được đặt bằng phẳng trong lòng và những tính chất Trung Quốc dễ nhận

thấy ở gương mặt và quan trọng nhất là cách thế xử lý toàn bộ theo hai chiều. Sự ưa thích các hình thể nghệ thuật diễn tả theo không gian hai chiều cổ truyền của Trung Quốc thường được ghi nhận là sự phẳng dẹt của thân hình và sự thống lĩnh của tính chất đường nét không thể nào nhầm lẫn được trong số các hình tượng ban đầu này. Phải hai thế kỷ trôi qua điêu khắc Phật giáo diễn tả theo không gian ba chiều mới hoàn toàn xuất hiện và nó gần giống với kiểu thức Ấn Độ. Về sau khi vai trò của Phật giáo bên trong Trung Quốc đã giảm sút và ảnh hưởng của Ấn Độ suy giảm, các nghệ nhân sẽ quay trở về, với khuynh hướng nét kẻ (hiểu là tính chất "đơn tuyến bình đồ") cổ truyền như thế.

Giai đoạn hình thành của nghệ thuật Phật giáo được diễn tả rất tốt đẹp trong hai nhóm miếu thờ trong hang động ở miền Bắc, tại Vân Cương/Yungang thuộc tỉnh Sơn Tây và tại Long Môn, gần thành Lạc Dương/Luoyang. Những hình tượng ở tại di tích đầu tiên là những thí dụ về những kiểu thức buổi đầu của nghệ thuật Phật giáo trong khi các hình tượng thuộc thế kỷ thứ 6 tiếp theo ở Long Môn cho thấy rõ những sự thay đổi về kiểu thức, sang một

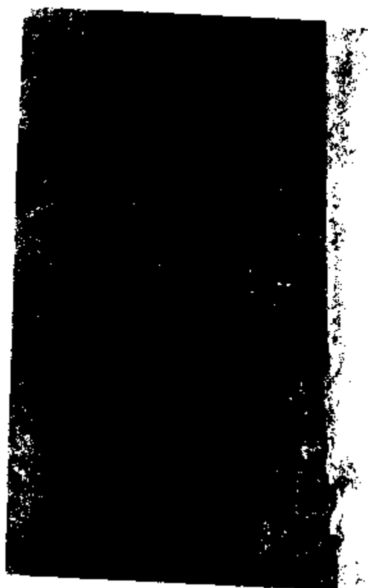


77. Tượng Phật ngồi, tk.5-6, gốc Trung Quốc, đồng mạ vàng, cao 32,8cm

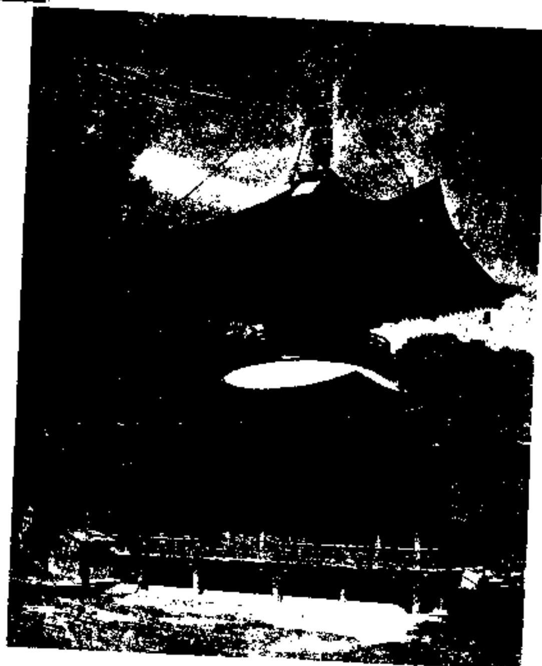
phong cách thuần túy Trung Quốc hơn, những tác phẩm chủ yếu tại Yungang được tạo ra trong một thời gian ngắn và cùng thời với giai đoạn như giai đoạn chủ yếu ở Ajanta, vào khoảng năm 460 mãi đến khi thủ đô được dời đến Lạc Dương vào năm 494. Chúng gồm có trên 50 hang động, trong số đó 20 hang động quan trọng về những bi ký minh văn và nghệ thuật tạc tượng. Năm hang động xưa nhất, mỗi cái đánh dấu bởi một bức tượng khổng lồ, bức to cao 18 mét và tất cả các bức tượng đều được các nhà lãnh đạo của Tuoba Wei dâng tặng. Bức tượng khổng lồ cao gần 14 mét của hang động 20, có một dạo được che chở bằng một hiên gỗ nhiều tầng (giống như các khám thờ ở hang động hiện đại ở Ajanta). Mặt hiên này là một bản sao của nền kiến trúc ban đầu của Trung Quốc bao gồm rầm chìa theo lối cổ truyền và những mái lợp ngói. Loại trừ những việc xây dựng lại sau này ở một số hang động, tất cả những gì còn lại của mặt tiền gỗ là những táng cột bằng đá của chúng. Tuy nhiên, các bản sao của nền kiến trúc ban đầu có thể được nhìn thấy trong số các công trình chạm nổi có màu sắc rực rỡ nằm bên trong một vài hang động.



78. Tượng Phật Thích Ca Mâu Ni ngồi, năm 338, gốc Trung Quốc, đồng mạ vàng, cao 39.4 cm



79, 80. Phật Thích Ca Mâu Ni và Phật Đa Bảo / Prabhutaratina được thể hiện với Phật Di Lặc bên dưới, cuối tk.5, ở hang động Yungang, Trung Quốc và được biểu tượng hóa ở ngôi chùa *tahoto* vào năm 1194 ở Ishiyamader, Nhật



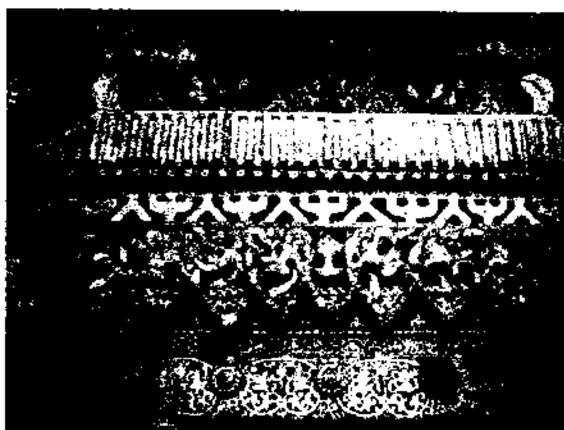
Những gương mặt vuông vức và thân hình của các hình tượng trong hang động 20, các nếp y phục của chúng cấu tạo bởi những đường cắt và đường nét nhô cao. Điều này gợi ý là các nghệ nhân có thể đã thực hiện bức tượng từ những hình vẽ hoặc các bản phác họa do các người đi hành hương mang về từ những thánh địa bên Ấn Độ, đặc biệt là các vùng Tây Bắc Gandhara. Các đồ đệ về sau khoan sâu đôi mắt tượng để thêm nét. Đối tượng Bồ tát và Mạnđàla rực cháy vây quanh bởi nhiều hình tượng đức Phật, nhấn mạnh cái nhìn của Đại Thừa Phật giáo về đức Phật như là một nhân vật siêu việt và vượt phàm trần, một đối tượng rất thích hợp với sự rộng thoáng của các miếu thờ trong hang động Yungang được sử dụng để chỉ rõ sự phát triển nhanh chóng của Phật giáo bởi vì các hang động này không những cùng thời với Ajanta mà còn có ngày tháng trước đa số các công trình chạm trổ trên đá của Trung Á, bao gồm các tượng Phật khổng lồ thuộc thế kỷ thứ 5 - thứ 6 ở Bamiyan của nước Afghanistan.

Năm 494, các vua của nhà Tùy là những người đã bảo trợ Yungang, dời thủ đô của họ tới phía nam của Lạc Dương và bắt đầu thực hiện một chương trình lập các điện thờ hang động khác ở vùng Long Môn. Nơi chốn đẹp hùng vĩ này có các vách núi đá cứng chạy thẳng dốc xuống hai bên bờ sông Yi phù hợp với các địa điểm Ấn Độ, chẳng hạn như là Ajanta hơn là những vách núi đá phủ cát của vùng Trung Á. Sẵn có chất liệu đá cứng, các nghệ nhân Trung Quốc đã tạo dựng nên những hình tượng có kích thước to lớn và những bức phù điêu hết sức chi tiết, hoàn toàn theo kiểu thức Hán hóa được tìm thấy khắp vùng Đông Á. Các chi tiết về đầu và cánh tay thì tròn trịa hơn những cái ở Yungang, đồng thời các chiếc áo choàng khoác hờ, lỏng thỏng tự chúng có một đời sống riêng, nhịp nhàng và thành mẫu, trong một hệ thống trang trí bề mặt được lặp đi lặp lại theo kiểu những *mandorlas* công phu và những trần nhà cầu kỳ. Những đặc điểm như thế được tìm thấy trong vô số các hình tượng bằng đồng mạ vàng. Chúng

biểu lộ thiên tài Trung Quốc trong việc phối hợp một sự trang trí bề mặt mang tính chất thư pháp và hình thể kiến trúc, trong thuật khắc xếp nếp thanh lịch của những hình tượng và ngọn lửa hào quang công phu bao bọc chúng. Những y phục và khăn quàng tha thướt mô tả trong các bức chạm nổi của hang động Yungang đều tương đồng một cách đáng lưu ý với các bức họa của thời đại, cho thấy rõ sức hấp dẫn bắt buộc của hình thức đường nét đối với các nghệ nhân Trung Quốc.



81. Tượng Phật khổng lồ với tượng Phật hầu cận, cuối tk.5, hang 50, Yungang, Trung Quốc



82. Chùa có mái dầm chìa, cuối tk.5, chi tiết của tường, hang số 9, YunYang





83, 84. Khu hang động Long Môn, Trung Quốc, với hang số 3, đầu tk.6





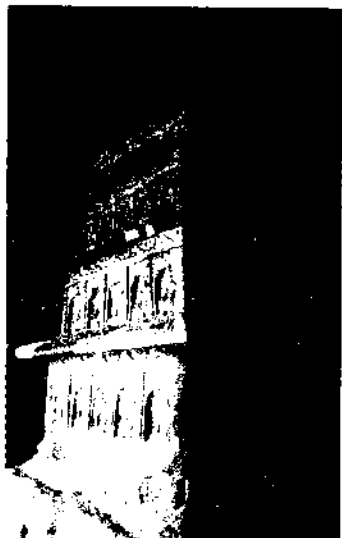
86. Phù điêu ở hang Guyang, 500, Long Môn

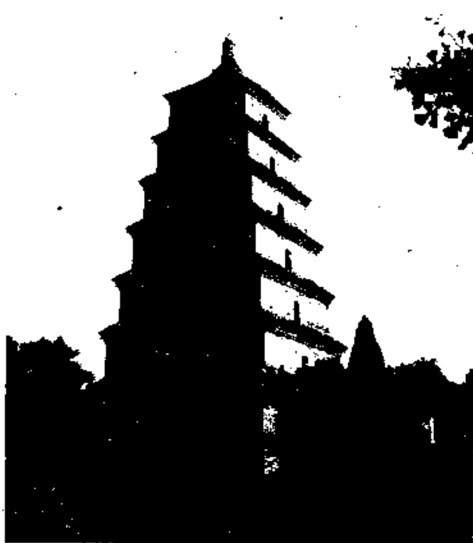
85. Phật Thích Ca và Đa Bảo Phật, 518, gốc Trung Quốc, đồng thiếp vàng, cao 26cm

Ngôi chùa Trung Quốc

Thay vì được lấp đầy bằng những hình tượng khổng lồ, trung tâm của nhiều hang động trong số các hang động của Yungang bị một cái tháp đơn độc hình vuông án ngữ, nó được đẽo gọt từ vách núi đá cao để hình thành một ngôi chùa vuông vức. Ngoại trừ phần cốt lõi cứng chắc của chúng và phần không gian dành cho việc đi kinh hành quanh chùa, những ngôi tháp nhiều tầng lớp này ít giống tiền thân của chúng là phù đồ Ấn Độ. Một vài tầng lầu của chúng gồm có một nhóm tượng đặt bên trọng các hốc tường hoặc trong một số trường hợp như là ở Đôn Hoàng gồm có một nhóm lớn tượng độc nhất lấp đầy mỗi bên. Các mái chìa ngắn, treo lơ lửng được chạm trổ nhại theo các mái ngói và tháp chóp nhọn, cây cột đơn độc tượng trưng cho "quả núi thế giới", biến hình vào trong trần của hang động.

Mặc dù ngôi chùa (pagoda) Trung Quốc (từ "pagoda" này xuất phát từ những người Bồ Đào Nha bên Ấn Độ) xuất thân từ phù đồ Ấn Độ, hình thể của nó không hề giống quần thể các phù đồ được tìm thấy khắp Nam Á. Tại những khu vực có quan hệ thân thiết hơn với Ấn Độ như là Sri Lanka và Nepal, những sự biến thiên mang tính chất khu vực, quả là có xảy ra nhưng các thành phần cơ bản vẫn còn tồn tại. Ở các vùng Tây Bắc Gandhara phần trên của tháp, chóp nhọn được phát triển thêm, giảm bớt tỉ lệ của thân tháp hình chuông xuống ít hơn phân nửa. Ngoài ra, hình thể của tháp chóp nhọn từ một hình tròn thay đổi thành một hình vuông và bệ phát triển thành một phần đáy nhiều tầng, kết hợp các hàng hốc tường dành cho các tượng. Nếu như các tượng ban đầu của Trung Quốc gốc từ Gandhara thì sự phát triển của ngôi chùa Trung Quốc cũng bị ảnh hưởng bởi lối thiết kế đặc biệt này. Tuy nhiên hình dạng thẳng đứng, có đường thẳng bọc quanh và việc sử dụng các mái chìa có lợp ngói treo lơ lửng có thể được gán cho truyền thống kiến trúc của Trung Quốc thời kỳ đầu trước đó.





87-90. Những kiểu chùa tháp khác nhau : giữa hang 39, cuối tk.5, chùa gạch Ngỗng Lớn, năm 700, đời Đường, gần Tây An; một ngôi chùa đá, tk.8, thời Silla thống nhất, Kyongju, Hàn Quốc; chùa gỗ của Horyuji với tk.7, ở Nhật





Có nhiều bằng chứng về những kiểu thức xây dựng như thế trong các tháp canh có niên đại muộn nhất là ở đầu triều đại Hán (206 trước Công Nguyên, 220 sau Công Nguyên).

Người Trung Quốc đã dựng lên những ngôi chùa theo nhiều hình dạng khác nhau và dùng vật liệu là gỗ, đá và gạch - các vật liệu sau đang được sử dụng phỏng theo vật liệu gỗ - nhưng những dị bản của loại đa tầng lớp và vuông vức được nhìn thấy tại Yungang tiếp tục là mẫu thiết kế được ưa chuộng. Hình thể này còn có thể được nhìn thấy gần Tây An tại chùa Ngỗng Lớn, được bảo quản tốt thuộc đầu thế kỷ thứ 8, là một phần của tự viện Zuensi, quê hương của Huyền Trang. Nhìn từ xa, các tầng lầu thu nhỏ dần của ngôi chùa biểu hiện một hình ảnh về sự thanh tịnh và thậm chí về sự nhịp nhàng, tương phản rõ rệt với hệ thống rầm chìa phức tạp và những viên ngói màu của cấu trúc tự viện. Nhiều tầng của ngôi chùa, có thể đi lên bằng cầu thang bên trong, nhại theo tập quán của đầu triều đại nhà Đường là phủ lên một bề đáy vuông vức, để làm nền cho một loạt các tầng hẹp, thường thường là 7 tầng nhưng đôi lúc nhiều tới 15 tầng và các tầng được phân chia bởi các mái chìa ngắn, làm nổi bật thêm hình dạng cong cong của tháp. Mặc dù, các mái chìa lơ lửng có kích thước to hơn chỉ có thể làm bằng gỗ, việc xây dựng phần nề quả có tạo thêm tính giản dị, theo nhận xét của học giả Alexander Soper, điều đó dẫn tới một tính trực tiếp đồ sộ và phô bày rõ bề mặt, dùng những trụ bổ tường nông cạn để phân chia mỗi bức tường, gần giống như sở thích Phục Hưng của nước Ý. Vào khoảng thời nhà Đường, ngôi chùa Trung Quốc ít giống kiểu ngôi chùa Ấn Độ. Trong thực tế, khá nhiều công trình kiến trúc khác nhau xuất hiện, nguồn cảm hứng từ các kiểu mẫu kiến trúc gỗ. Chúng có những cánh cửa thực hiện công phu và những cặp tượng hình hộ thủ, một phần bên trong mang tính chức năng và những hình tượng phù hợp với các sơ đồ vũ trụ. Tương tự như chùa Ngỗng Lớn, nhiều công trình đảm nhận một cái gì đó có dáng dấp các ngôi đền thờ Ấn Độ chẳng hạn

như đền thờ nổi tiếng tại Phật Già da (Budh Gaya) là mục tiêu của những khách hành hương và rất có thể đã có phần đóng góp tạo nên kiểu thức Trung Quốc riêng biệt này. Một cuộc nghiên cứu các ngôi chùa của Đông Á cho thấy rõ mỗi một nền văn hóa ưa chuộng một thứ vật liệu riêng. Đến lượt nó, văn hóa ảnh hưởng lên trên thiết kế. Người Trung Quốc ưa thích hình dạng cơ bản này và việc xây dựng bằng gạch với các chi tiết bề mặt được thực hiện công phu, cố tạo tác bằng gỗ, người Hàn Quốc ưa thích đá trong khi người Nhật với nguồn cung cấp gỗ dồi dào (và tương đối thiếu đá granit) đã xây dựng các ngôi chùa gỗ.

Một đồ án tự viện được người Trung Quốc thiết lập (nối tiếp bởi người Hàn Quốc và người Nhật) dọc theo một trục thẳng với ngôi chùa bố trí đằng sau chiếc cổng trong và ngay đằng trước chánh điện ở đằng sau. Dãy nhà liền lạc này ban cho ngôi chùa và các di tích linh thiêng của nó một vị trí nổi bật, xem như là tòa nhà đầu tiên gặp phải khi người ta bước sâu vào trong trung tâm. Tuy nhiên, trong suốt các thời nhà Tùy và đầu nhà Đường (năm 581 sau công nguyên - 907) những ngôi đền giàu có hơn bắt đầu cải đổi đồ án này. Một ngôi chùa thứ nhì được xây thêm và hai ngôi chùa được đặt ở phía bên ngoài khuôn viên trung tâm, ở đằng trước hoặc ở một hai bên tòa nhà chính là chánh điện trưng bày hình tượng. Việc nhân bản và việc rời xa trục chính đã giảm bớt tính chất quan trọng của ngôi chùa trong khi chánh điện được đưa lên vị trí thống lĩnh. Điều đó là một thắng lợi đối với chủ nghĩa thế tục Trung Quốc, bởi vì việc thiết kế chánh điện xếp đặt thẳng hàng các hình tượng chéo đằng trước cái bục được đặt trên cơ sở một đồ án thiết kế sảnh đường có ngai Hoàng Đế. Những sự thay đổi về kiến trúc có thể được xem như một trường hợp nghệ thuật đi trước cuộc sống, với vai trò sút giảm của ngôi chùa báo hiệu những thay đổi trước về những thay đổi về sau mà trong đó lĩnh vực thế tục, dưới ảnh hưởng của một nền tân Khổng giáo được hồi sinh, lấy lại vai trò chủ đạo của nó trong

nền văn hóa Trung Quốc. Sau thời nhà Đường, mặc dù nhiều ngôi đền không trở lại với kế hoạch nhất - tự (một chùa độc nhất), ngôi chùa tiếp tục bị loại bỏ sang một bên và đã không phục hồi được tính chất quan trọng trước đây của nó. Trong lúc đó các tông phái Thiền và tông phái A - Di - Đà ít nhấn mạnh hơn về sự sùng kính các thánh tích hoặc các nghi thức thần bí và do đó làm suy giảm vai trò của ngôi chùa.

Thời kỳ phát triển (Thế kỷ 6 - thế kỷ 10)

Vào giữa thế kỷ thứ sáu, cả nghệ thuật Phật giáo lẫn các nghi thức đã được đồng hóa vào trong văn hóa Trung Quốc. Phần cuối của thời kỳ hình thành Phật giáo thường thường trùng hợp với sự trở lại của thể chế chính trị trung ương tập quyền, tức là năm 589, sau gần bốn thế kỷ nội chiến và cùng với sự khởi đầu của một trong số những thời đại văn hóa vĩ đại nhất của Trung Quốc. Thuật dùng hình tượng của nửa thế kỷ thứ sáu được nhiều người định nghĩa như là thời đại chuyển tiếp, phản ánh vừa các sự phát triển của giáo phái địa phương vừa những ảnh hưởng của kiểu thức từ nước Ấn Độ. Sự thống lĩnh những kiểu mẫu đường nét bắt đầu nhường bước cho một sự thích thú về cơ cấu không gian ba chiều, được xem là gần với thẩm mỹ điêu khắc Ấn Độ. Sự thích thú ngày càng tăng chủ về hình thể hơn là về những nhịp nhàng mang tính chất trang trí bắt đầu xuất hiện trong nền điêu khắc triều đại Bắc Ngụy (550-77) khi chủ đề cơ bản nổi bật lên trong các bức phù điêu thấp hơn, thân hình cao lớn và tròn trịa với các nhân vật phụ, các hoa văn trang trí dạng cuộn, các con rồng, các núi non đẩy sang một bên hoặc là tụ tập trên đỉnh đầu của bia tượng. Các hình tượng cá nhân không còn được ẩn nấp bên dưới nghệ thuật xếp nếp chảy dài xuống hoặc chìm mất trong những cảnh vật đông đúc, với đức A Di Đà và đám tùy tùng của Ngài bây giờ xuất hiện nổi trội từ trong đám đông các nhân

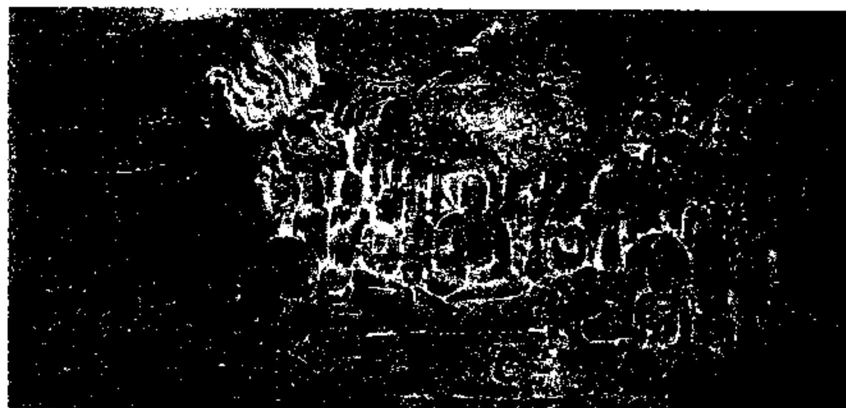

91. Tấm bia, năm 569, Trung Quốc, đá vôi đa sắc, cao 232,6

vật thượng giới có những cung điện và những tán lá bao quanh, mỗi nhân vật chính yếu có thể nhận ra ngay trong khung cảnh phức tạp. Ý thức mới về hình thể điêu khắc dẫn tới việc mô tả giản dị hơn các nhân vật chính, dù những khung cảnh lắm khi phức tạp. Đây là một tiến trình cho phép phân biệt giai đoạn chuyển tiếp này của nghệ thuật Phật giáo và dẫn tới những hình thể điêu khắc toàn vẹn hơn của triều đại nhà Đường tiếp theo sau đó.

Một đề tài trọng yếu, được chia sẻ trong hầu hết các trường phái, nói về một niềm tin vào Tây phương cực lạc của Đức Phật A Di Đà. Vũ trụ học Ấn Độ chia vũ trụ thành những khu vực với các vị thần / thiên vương riêng biệt có trách nhiệm mỗi một phương. Phương nam xung quanh có đại dương và núi non, ở giữa là núi Meru, được xem là lĩnh vực tinh thần của nhân loại trong Phật giáo Trung Quốc, nhưng do tác động của các đạo sĩ Đạo giáo về tầm quan trọng giao cho các vùng phía Tây, nên mục tiêu của lòng sùng mộ chuyển hướng sang khu vực đó. Vô số các sự diễn tả về miền cực lạc này được vẽ thành tranh, thậm chí khắc chạm trên những bức tường các ngôi đền và miếu hang động, đặc biệt là trong thời kỳ nhà Đường. Những cảnh tượng này gồm có một loại hình tượng phụ được bày biện thẳng hàng, chẳng hạn như các tượng Bồ tát, hộ thủ và tu sĩ (có lẽ là La Há - ND). Những tượng này chiếm cứ các cung điện được trang hoàng rực rỡ và các vùng trời trên đầu thì được lấp đầy bằng những vị thiên thần bay lượn, mang theo những cờ phướng

và vung vãi các đồ châu báu trên những kẻ bên dưới. Nghệ thuật hình tượng liên quan tới khái niệm này nhấn mạnh ba hình tượng chủ yếu. Hình tượng đầu tiên là Đức A Di Đà, vị cai quản chốn cực lạc còn hai hình tượng kia là hai vị Bồ Tát, với những vai trò rõ rệt khác nhau. Đó là Quan Thế Âm Bồ Tát, còn gọi là "Guanyin" bằng tiếng Trung Quốc. Ngài là đấng trung gian dẫn độ linh hồn người tin đạo vào cõi Tịnh độ của đức A Di Đà và ngoài ra còn có nhiều chức năng khác là cứu khổ cứu nạn cho những kẻ gặp khổ nạn. Vị Bồ Tát còn lại là Phật Di Lặc, tức là Đức Phật của tương lai đang chờ đợi trong cõi trời của ngài để sẽ xuất hiện lần cuối cùng của ngài trong thế giới này. Ngài cũng chia sẻ tính phổ biến của khái niệm Tây phương cực lạc khi các tín đồ cầu nguyện trực tiếp ở ngài và phản ánh nỗi lo âu về tương lai của họ.

Phần lớn nghệ thuật và nghi thức có nguồn cảm hứng từ ba trường phái Phật giáo. Một số chủ đề thông dụng, chẳng hạn như đức A Di Đà, giáo chủ Tây phương cực lạc, đều quen thuộc với nhiều tông phái; còn số tông phái khác lại đặc biệt ưa chuộng các tượng chân dung các tu sĩ. Một vài chủ đề bị giới hạn bởi các nhu cầu đặc biệt của tông phái, chẳng hạn như



92. Phù điêu Cõi cực lạc của Phật A Di Đà, tk.6, Trung Quốc, đá, cao 40cm



93. Tỳ Lư Giá Na Phật, năm 675, hang Fengxian - Si, Long Môn

các mạnđàla của những phái Mật tông hoặc những chủ đề Thiền được tạo mẫu nhằm biểu đạt ra sự suy nghĩ độc đáo, việc gắn mỗi tác phẩm vào mỗi tông phái riêng biệt hoặc một kinh Phật đặc thù nào vẫn còn khó khăn, nhưng một vài nhận thức về tín ngưỡng của những tông phái chủ yếu của Phật giáo Trung Quốc rất có lợi cho sự hiểu biết các lĩnh vực rộng rãi của nghệ thuật nằm trong phạm trù nghệ thuật Phật giáo.

Vào khoảng thế kỷ thứ 6, ảnh hưởng quan trọng nhất đến nghệ thuật Phật giáo chủ yếu là một sáng tạo Trung Quốc : Thiên Thai Tông. Đó là một giáo thuyết toàn diện, thuyết giảng về một sự tin tưởng vào tiềm năng trở thành Phật trong mỗi con người. Huệ Tư người sáng lập ra Thiên Thai tông thuộc thế kỷ



94. Phật thuyết pháp (trích đoạn), đầu tk.8, hang 328, Đôn Hoàng, đất sét

thứ 6, dọn tới một nơi ẩn dật trên núi ở phía Nam gần Ningbo và ngài đã dựng lên một tự viện. Tự viện này trở thành một nơi hành hương, một sự phối hợp tiêu biểu cho các giáo phái Phật giáo Đông Á. Thiên Thai có giáo thuyết của nó từ *Saddharma - Pundarika* hoặc là *Diệu Pháp Liên Hoa Kinh*. Kinh này không phải là kinh đầu tiên được dịch ra nhưng lại quan trọng nhất đối với sự phát triển của nghệ thuật Phật giáo vùng Viễn Đông. Kinh *Diệu Pháp Liên Hoa* nhấn mạnh về niềm tin, cổ súy một lòng sùng đạo vững chắc vượt qua hẳn các hành vi tốt hoặc sự hy sinh cá nhân được xem như là những phương tiện chính yếu đi tới giải thoát. Kinh này cũng cho phép các phụ nữ ở trong số kẻ được chọn, khiến cho kinh càng thêm bình dân. Mục tiêu không phải là niết bàn mơ hồ của những giáo phái Tiểu Thừa cổ xưa hơn mà là báu vật huy hoàng kết hợp với Tây Phương Cực Lạc của Đức A Di Đà và những sự mô tả hoa mỹ của miền cực lạc này đã phác họa một cực lạc vượt ngoài

sức tưởng tượng của bất cứ người phàm trần nào. Một họa phẩm khéo được bảo quản và do Aurel Stein mang về từ Đôn Hoàng có những chi tiết và màu sắc gợi lại một số ý niệm về những bức tranh tường và tranh trục ngoạn mục của một dạo nào đã trang trí những ngôi chùa to lớn nhất của Trung Quốc. Đức Phật thuyết pháp là đức Thích Ca Mâu Ni hoặc là Đức A Di Đà xung quanh có bốn vị Bồ tát và sáu tu sĩ, một phụ nữ cúng dường ở phần dưới bên trái bức tranh. Ở bên phải bức tranh, duy chỉ còn lại chiếc nón của người nam bị mất trên bức họa. Những màu sắc phong phú và đường nét tinh tế của những bông hoa, thể hiện một cách tinh tế, cũng giống như những nhân vật khác, viền quanh chiếc áo dài màu đỏ thẫm sáng chói của nhân vật trung tâm được tạo nên những chiều kích, hình khối bằng lối đánh bóng tùy tiện.

Một bộ tác phẩm hoành tráng khác, mô tả cõi cực lạc như thế nằm bên Nhật, bên trong chính điện Horyuji, phía bên ngoài Nara. Khốn thay chỉ có những bức ảnh chụp là còn tồn tại bởi vì những kiệt tác này bị thiêu hủy do tai nạn trong suốt quá trình trùng tu vào năm 1949. Có thể là chúng được các nghệ nhân Trung Quốc tạo tác vì ở đây đã áp dụng



95. Thiền sư đang tọa thiền, năm 900, hang 17, Đôn Hoàng, mực vẽ trên giấy, cao 46cm.

những thủ pháp biểu lộ đặc điểm đời Đường và cọ vẽ. Mỗi một trong số bốn bố cục chủ yếu, được dành cho một trong những thiên đường chính yếu của đền thờ bách thần Đại Thừa Phật giáo, các nghệ nhân biểu hiện một tài năng khéo léo "đặc biệt" trong sự minh họa một thứ bậc biểu cảm đi từ siêu nhiên



96. Phật Di Lặc đang thuyết pháp, đầu tk.8, bích họa bị hỏng bởi hỏa hoạn năm 1949, Horyuji Kondo, Nara, Nhật Bản



97. Phật đang thuyết pháp, đầu tk.8, hang 17, Đôn Hoàng, mực và phẩm màu trên lụa, cao 139cm

đến trần gian. Việc này có thể nhìn thấy qua so sánh hình tượng trung tâm trong vị thế an tọa của đức Di Lặc, hình vóc to lớn và có cử chỉ và phong cách siêu thoát, hai bên có hai Bồ tát đứng hầu, đeo trang sức châu báu góp phần tạo các ngài toát ra vẻ bán thần. Cuối cùng ở đằng sau lưng đức Di Lặc là hai tu sĩ mang dáng vẻ người phàm, gương mặt họ biểu lộ cảm xúc và đầy vẻ thành kính, trong những tư thế thích hợp với mức độ hiện hữu con người trần gian.

Sát cạnh nhóm tượng là hai hộ thủ. Đó là những thần thánh lý thú nhất trong điện thờ bách thần Phật giáo. Các đấng này có sắc da màu đen đặc thù bởi vì các đấng được nhìn xem như những người nước ngoài từ Ấn hoặc vùng Trung Á. Sự quan trọng của họ đã tăng lên trong suốt đời Đường, nhất là khi sự xáo trộn và sự bất ổn tiếp tục và vì thế người ta cầu mong sự che chở bảo hộ. Thường thường các đấng thần thánh được thể hiện thành nhóm 12 vị, nhưng được biết tới nhiều nhất như là các hộ thủ của bốn phương còn gọi là Tứ thiên vương Lokapala, quanh núi Meru. Dần dần vai trò các vị này nổi bật lên thành một nhóm bảo trợ và đảm nhận một công năng riêng biệt và cuối cùng dành được điện đường thờ tự của riêng mình. Kiểu mẫu cho những hình tượng màu sắc sặc sỡ này là hình tượng Dạ Xoa Ấn Độ, nhưng cử chỉ, diện mạo hung dữ và bộ đồ võ phục của chúng lại xuất xứ từ Trung Á. Áo giáp và giày trận của các vị này làm liên tưởng đến các chiến sĩ du mục của vùng thảo nguyên, mặc dù sự hiện diện liên tục của những nhân vật đang quằn quại, có hình thù như các chú lùn giữ cửa đang bị chà đạp bên dưới chân của các Lokapala nhắc nhở lại những nguồn gốc Dạ Xoa thời tiền Phật giáo của chúng.

Việc đạt tới những phần thưởng chốn thiên đường, được biến thành dễ dàng bởi các nỗ lực của các đấng Bồ tát, đặc biệt là đức Quan Thế Âm và Phổ Hiền Bồ Tát. Đấng sau được mô tả ngồi trên con voi có sáu chiếc ngà của ngài. Sự can thiệp nhân danh người tin đạo đã đảm bảo một con đường an toàn

tới chốn cực lạc. Vào cuối đời Đường, Đức Quán Thế Âm đảm nhận một sự bảo hộ lớn lao đến nỗi Ngài được tôn kính như là một hình tượng đơn độc. Hình tượng của ngài đang được những người sùng mộ yêu cầu nhiều đến độ việc này đã góp phần vào sự phất lên của nghề in bằng bản khắc, một phát minh của Trung Quốc có những hậu quả vô cùng vĩ đại vượt quá sự phổ hóa Phật giáo. Quán Thế Âm cũng đã trở thành hình tượng trung tâm trong các bố cục lớn, chiếm lĩnh một vị trí quan trọng hơn cả Phật Thích Ca Mâu Ni theo chuẩn đồ tượng học thời thượng với bàn tay phải của ngài buông dọc theo bên hông, là biểu hiện của sự kiện này. Các nếp gấp đã phá hủy phần lớn hình ảnh hai vị tu sĩ. Tuy nhiên các Bồ tát cũng như chiếc lọng bên trên vẫn còn nguyên vẹn và nhóm những người cúng dường bên dưới. Phương sách dùng để mô tả bản thân Đỉnh Núi Kênh Kênh đặc biệt gây sự chú ý : thay vì một quả núi dưới chân đức Phật, nghệ nhân đã bao xung quanh vần hào quang bằng những hòn đá phi thường, màu sắc sặc sỡ. Những hòn đá thần thoại xuất hiện trong nghệ thuật Ấn Độ, tại Ajanta và môtip trang trí này về sau này đóng vai trò nổi bật trong hội họa Trung Quốc, Tây Tạng – Trung Quốc và Nhật Bản, trong nghệ thuật vườn cảnh, nhưng hiếm khi thấy sáng tạo hoặc sinh động như trong lối diễn tả này. Sự thu hút đặc biệt của chủ đề Đỉnh Núi Kênh Kênh tiếp tục gây cảm hứng cho những sáng tác tài ba bên Đông Á, chẳng hạn như sự diễn tả quả núi như là một đầu kênh kênh đúng kiểu ở những bản viết tay sơn son thếp vàng và bồng bềnh bên trên là một dị bản truyền thống thể hiện đề tài đức Phật thuyết pháp.

Những ảnh hưởng quan trọng khác đối với nghệ thuật Phật giáo là Tịnh Độ tông, những tông phái cũng được chỉnh lý vào đầu thế kỷ thứ 6, ngoại trừ tại những vùng phía Nam gần bình nguyên Dương Tử. Xuất xứ từ kinh Bát Nhã được dịch sang tiếng Trung Quốc khoảng thế kỷ thứ 4, phong trào được một tín đồ Đạo giáo cải đổi cho nó một hình thức rõ rệt. Vị này cũng giống như giáo phái Thiên Thai, nhấn mạnh đến phần

thưởng của đức A Di Đà là miền Tây phương Cực lạc còn gọi là Tịnh Độ. Tuy nhiên phương pháp của Tan luan (476 – 542) chú trọng nhiều hơn về đức A Di Đà, bằng cách tập trung tinh thần liên tục niệm danh hiệu của ngài hơn là thực hiện những việc phước thiện hoặc là những kỹ thuật tham thiền phần lớn được các Phật tử khác ưa thích. Phần lớn nghệ thuật dùng hình tượng Tịnh Độ hỗ trợ niềm tin về sự tái sinh tại chốn Tây phương Cực lạc của đức A Di Đà bằng những cảnh tượng cực kỳ tráng lệ, tương phản với những hình ảnh mô tả chi tiết những cảnh tra tấn ở các tầng địa ngục đang chờ đón những người không là tín đồ. Tương tự như nghệ thuật Thiên Thai tông, đấng Bồ tát cứu nạn cứu khổ đầy từ bi thương cảm là đức Quán Thế Âm đã đóng một vai trò nổi bật và ngài được mô tả theo các lối thể hiện của nước Nhật như là từ cõi trời giáng xuống trần để tiếp dẫn linh hồn người quá cố.

Những phái Mật giáo phát triển trong suốt đời Đường dựa trên các loại hình nghệ thuật tạo hình khác. Sự suy đoán thần bí và những nghi thức mật giáo đòi hỏi những hình tượng và biểu tượng phức tạp, đồng thời khuyến khích một điện thờ bách thần ngày càng lớn mạnh, mặc dù hầu như toàn bộ các mạn đà la đã có các vị thần thánh dữ tợn, những bộ thần hộ thủ, những thần giám hộ và khối lượng to lớn các đồ tự khí và pháp khí có được từ việc thực hành nghi lễ mật giáo có niên đại thuộc thời kỳ sau này.

Nhóm chính yếu khác, mang tính chất quan trọng đối với nghệ thuật Phật giáo và cũng được rập khuôn trong suốt thời nhà Đường mặc dù một lần nữa chỉ có một chút ít nghệ thuật còn sót lại của chúng có sớm hơn thời Tống (960 – 1279), là những chi phái tu thiền, được biết với cái tên là Thiền và tại Nhật với cái tên là Zen. Những giáo phái này rất thích hợp với tục lệ quán sát của Trung Quốc, với lối nhấn mạnh của họ về khả năng hiểu thấu bên trong , sự trai giới và sự am hiểu bằng trực giác. Các giáo phái này đặc biệt quan tâm tới dòng dõi truyền thừa, một lần nữa phù hợp với các truyền thống thờ

kính tổ tiên của Khổng giáo, truy tìm nguồn gốc của họ đến một thiền sư Ấn Độ tên là Bồ Đề Đạt Ma mà người ta bảo rằng ông đã đến Quảng Châu bằng đường biển vào khoảng năm 470. Mặc dù có nhiều sự phân phái, toàn bộ nhóm đã duy trì cá tính của nhóm, sau những vụ đàn áp Phật giáo hồi thế kỷ thứ 9, chủ yếu là nhờ sự lựa chọn rút lui vào vùng núi của họ. Các tông phái Thiền sử dụng chân dung để nhấn mạnh sự quan trọng của dòng dõi bổn sư của họ, cũng như là để chứng minh quyền lực, sử dụng các bức chân dung như là những dấu hiệu của sự trao truyền quyền lãnh đạo từ một tổ này đến một tổ kế tiếp. Sự nhấn mạnh của họ về những khả năng hiểu thấu bên trong mang tính chất trực giác (hiểu là kiến tánh, trực chỉ chân tâm) bao gồm cả những tác phẩm thư pháp ngắn gọn nhưng đầy sức tuyền cảm, được triển khai nhằm mục đích thách thức và khiêu khích các người tu đạo có sự giác ngộ cao hơn.

Mặc dù thời nhà Đường là một trong những thời đại đạt những thành tựu nghệ thuật vĩ đại, thì thời đại này cũng là sự khởi đầu cho sự suy tàn của nó. Trước đó đã có những sự đàn áp Phật giáo, nhưng làn sóng tiêu hủy của thế kỷ thứ 9 đã vượt trội hơn tất cả các cuộc đàn áp và báo hiệu cho sự kết thúc của sự bành trướng của đức tin. Những nguyên nhân tạo nên sự cố này ít có liên quan tới những vấn đề tôn giáo mà chủ yếu liên quan tới những mối bận tâm về kinh tế và bài ngoại. Của cải tích trữ của các Phật tử đã phát sinh ra hận thù và một khi một kẻ cầm quyền có những niềm tin chống lại đạo Phật đảm nhiệm ngai vàng, như việc này đã xảy ra năm 841, thì những sức ép ngấm ngầm tràn ra và sự tàn phá ở quy mô cả nước dẫn đến kết quả tổn thất vật chất to lớn, đặc biệt đối với nghệ thuật Phật giáo. Khi thiên niên kỷ thứ nhất gần kết thúc, các Phật tử Trung Quốc rối ren lộn xộn và Ấn Độ không còn cung cấp nguồn cảm hứng tươi tắn thì lòng tin vào đạo bị thách thức thêm bởi các lực lượng hồi sinh của chủ thuyết Tân – Khổng giáo. Một vài tông phái nổi lên trong suốt thời kỳ



98. Bồ tát, tk.10, gốc ở hang 17, Đôn Hoàng, in bảng khắc gỗ



phát triển đã chấm dứt sự tồn tại và ngoại trừ sự yểm trợ thỉnh thoảng của hoàng triều, chủ yếu là các phái Thiền Tông, nửa ẩn dật, an toàn trong các nơi ẩn trú ở vùng nông thôn của họ mới có thể duy trì tính tự quản và tiếp tục phát triển mà thôi.

**** Kiến trúc tự viện Trung Quốc***

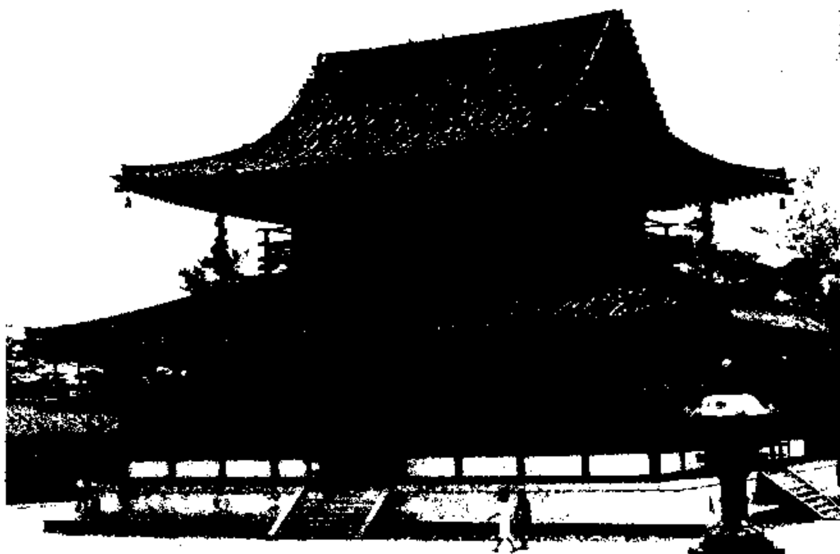
Lối kiến trúc Phật giáo, với các ngôi miếu bằng gỗ và chùa chiền mang tính khác biệt của nó đã trở nên một trong các đề tài được biết nhiều nhất trong nghệ thuật Trung Quốc. Kiến trúc này có nhiều môtip trang trí đặc sắc, nhất là các mái ngói duyên dáng và những hệ thống rầm chìa tiếp tục xuất hiện trong những công trình xây dựng cho tới nay. Tuy nhiên, ngoại trừ các ngôi chùa mang nét độc đáo riêng còn lại đa số các công trình xây dựng lặp đi lặp lại kiểu thức quy ước. Với ít sự khác biệt giữa chúng, trong khi người Trung Quốc có thói quen né tránh các nhóm kiến trúc cao ngất hoặc nổi bật và họ ưa thích một lối sắp thẳng hàng theo một trục đơn hơn. Do đó ngôi đền kiến trúc liên hợp gồm có lối kiến trúc tương tự với nhau, chỉ khác nhau một ít về kích thước và sự sắp đặt vị trí. Như đã được chỉ rõ, mặc dù nó có chất lượng thẩm mỹ, kiến trúc Phật giáo Đông Á không đòi hỏi kiểu thức giống nhau như các nhà thờ kiểu Gô – tích hoặc Ba – rốc bên Tây phương. Tại Đông Á, các công trình xây dựng có nét tương tự phục vụ cho các nhu cầu thế tục và nhu cầu tôn giáo và cái gì được đặt bên trong sẽ xác định sự khác biệt cơ bản giữa chúng. Việc này khiến cho Seckel mô tả chúng với từ "khuôn viên" thích ứng hơn với từ "công trình xây dựng". Phần lớn các ngôi đền được dành cho các thần thánh đặc thù và cho những khái niệm quan trọng như là những chốn thiên đường và những tầng địa ngục. Một công trình liên hợp tự viện có kích thước khiêm tốn trong suốt đời Đường sẽ bao gồm những tòa nhà dành cho Phật, đức Quan Âm, các La Hán (Arhats) và cho các vị Diêm Vương, cũng như một Thiên vương đường dành cho bốn vị hộ thủ và

những công trình kiến tạo có những chức năng đặc biệt, chẳng hạn như một thiền đường hoặc một thư viện chứa kinh sách và nơi trú ngụ cho vị Viện chủ. Họa đồ thường tuân thủ các lối sắp đặt thế tục truyền thống và như các cung điện hoàng gia đã tạo dựng, đều hướng về phía Nam.

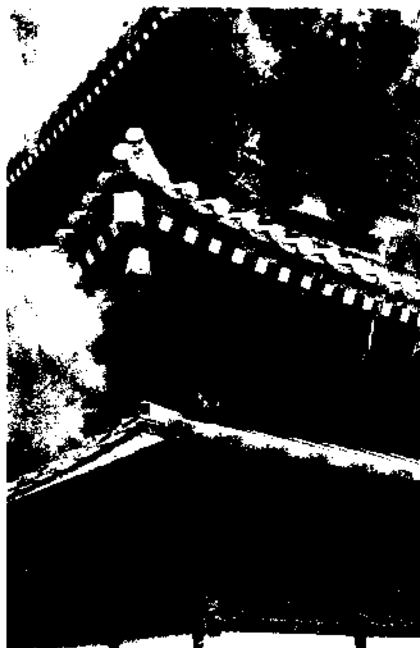
Phật đường gỗ tiêu biểu của Trung Quốc, một hình thể được lặp lại tại Hàn Quốc và nước Nhật, tuân thủ theo lối kiến trúc rất thích hợp với những nhu cầu của một công trình đền thờ liên hợp. Nó có thể được nới rộng dễ dàng và những bức tường không chịu lực và những mái chìa lơ lửng của nó dùng để điều hòa ánh nắng chói chang và sức nóng cũng như là những trận mưa như thác đổ. Những kiểu đền thờ này được dựng lên bên trên một nền móng, thường thường được làm bằng gạch và quay mặt về hướng Nam, trong lúc những mái hiên được mang bởi hệ thống rầm chìa thực hiện công phu và đầy thẩm mỹ.

Những sự tàn phá mang tính chất bài xích Phật giáo của thế kỷ thứ 9 đã xóa hầu như đa số các công trình kiến trúc được xây dựng trong suốt thiên niên kỷ thứ nhất. Ngày nay số di tích còn lại chưa đầy một nhúm các ngôi đền gỗ của đời Đường và phần lớn dữ liệu làm chứng về những ngôi đền trước đó là từ các công trình ở Nhật. Những công trình này được xây lên để thi đua với các ngôi chùa gốc từ Trung Quốc mà hiện nay không còn nữa. Phúc một điều là lòng quyết tâm của người Nhật trong việc sánh kịp với các công trình thành tựu vĩ đại của lục địa châu Á đã thúc đẩy họ dựng lên những ngôi chùa lớn, sao chép từ kiểu mẫu của Trung Quốc, mà đỉnh cao là công trình kiến trúc liên hợp hồi thế kỷ thứ 8 tại Todaiji ở tỉnh Nara.

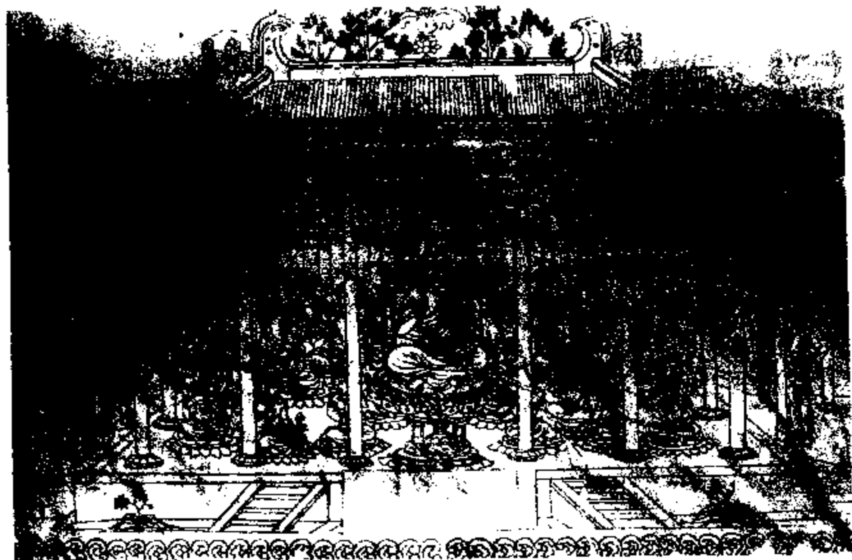
Tương tự như ngôi chùa xuất thân nguyên thủy từ các tháp - cổng thời kỳ tiền Phật giáo, những nguồn gốc của ngôi chùa Phật giáo cũng có thể được tìm thấy trong số các công trình xây dựng bằng gỗ mang tính chất thế tục cổ truyền. Những



100-101. Kiểu thức kiến trúc chùa có mái dầm chìa đời nhà Đường, thấy ở Nhật Bản vào cuối tk.7 : *Kondo* (tái thiết) của chùa Horyuji, Nara



Phật tử không bao giờ rời xa truyền thống đầu tiên đó và sau triều đại nhà Đường, khi trào lưu Tân Khổng giáo bộc phát và Phật giáo suy yếu, các ngôi chùa và sự sắp đặt vị trí nằm bên trong khuôn viên đã phản ánh sâu sát hơn những kiểu mẫu thiết kế của lối kiến trúc hoàng cung. Sự tương đồng này có thể thấy trong thời nhà Đường vì các bệ thờ tượng Phật đã khá giống các sảnh đường yết kiến đức vua với tất cả đều đặt đối diện với người lễ Phật và số lượng cũng nhiều như chư hầu và bá quan văn võ đối diện với các thuộc hạ của họ. Các ngôi chùa Phật giáo cá nhân tuân theo sơ đồ truyền thống đối với các công trình xây dựng thế tục quan trọng. Chúng có một trục mặt tiền với nhiều cửa và những mái chìa lơ lửng; chúng được dựng lên bên trên các nền đá hoặc nền gạch. Các cột trụ chống đỡ được nối liền với mái nhà bằng một hệ thống rầm chìa làm giảm thiểu đi trọng lượng của các mái nhà nặng nề đồng thời tạo ra một sự chuyển tiếp hấp dẫn từ cây cột trụ



102. Một ngôi chùa đời nhà Đường, khoảng năm 700, chạm khắc trên một trán tường ở chùa Ngỗng Lớn, gần Tây An.

thẳng đứng tới mặt phẳng nằm ngang của mái nhà. Mặc dù những người Ai Cập và Hy Lạp đã cũng chọn một hệ thống cột trụ và rầm đỡ, thay vì rầm chìa họ đã sử dụng đầu cột, một hình thức chắc chắn có vẻ thuộc về cột trụ nhiều hơn. Hệ thống rầm chìa của người Trung Quốc đã tạo nên một thành tố trực quan riêng biệt, khác hẳn với các thành phần cấu tạo khác và ở mức độ tối ưu nhất, nó cung cấp một bộ phận gây hiếu kỳ về mặt thẩm mỹ giữa thành phần định hướng nằm ngang và nằm dọc của các hình thể kiến trúc chính yếu khác : mái nhà và cột trụ.

Lối kiến trúc Phật giáo thời nhà Đường có thể nhìn thấy từ một di tích còn sót lại của thế kỷ thứ 8. Đó là một công trình chạm trổ trên một rầm đỡ bằng đá ở chùa Ngỗng Lớn tại Tây An. Thay vì đầu hồi có mép bờ gọt đẽo công phu hơn mái nhà loại có mép bờ đơn giản hơn và bệ vệ hơn. Nó thường thường là một công trình kiến trúc một tầng lầu với những thành phần chống đỡ hoàn toàn nhìn thấy được từ bên trong và đôi khi được thực hiện cầu kỳ hơn bằng sự tăng cường thêm một trần nhà hoặc có gắn đèn lồng. Phần đầu của hệ thống rầm chìa nằm phía bên ngoài rõ ràng là đã phức tạp hơn cái của thời Lục Triều mà người ta biết được trước đây. Hệ thống các gian nhà nằm dọc theo mặt trước tạo nên không gian rộng rãi nhất cho phần để ngỏ ở trung tâm và những bức tường che chắn không chịu lực đều được lấp đầy gạch và trát thạch cao. Thường khi sự chú ý về chi tiết tượng trưng được mở rộng tới các đế cột bằng đá, được chạm khắc một cách tinh tế bằng những cánh hoa sen. Ở phía bên trong, không giống như các bệ trước đây mà những tượng được đặt đối diện theo nhiều hướng khác nhau và chừa chỗ trống cho nghi thức đi kinh hành chung quanh; cái bục hình chữ nhật giờ đây bị đẩy tì sát vào bức tường sau với tất cả các tượng bao gồm cả tượng lớn trung tâm, hướng ra trước. Sự lễ bái không phải luôn luôn được thiết kế cho số đông người sùng mộ và bây giờ được tiến hành chỉ từ hướng trước mặt mà thôi. Bức tượng phía sau được dời

tới đàng trước để bít ngăn lại phần sau của sảnh đường, tạo nên một khu vực cách ly, không dành cho người lễ bái. Đây là một sự sắp đặt thích hợp với nhu cầu của các tông phái Mật tông. Những tông phái này đòi hỏi các khu vực cách ly dành cho các nghi thức mật và các tượng thờ của họ.



103. Cổng phía Nam, chùa Todaiji, tk.12, Nara, Nhật Bản

Thức kiến trúc về sau chủ yếu tuân theo các kiểu đã được thiết lập, mà theo đó chỉ có thể mở rộng ra hoặc tô điểm thêm các chi tiết, ví dụ như là sửa đổi các hệ thống rầm chìa hoặc phóng đại các tỉ lệ để đạt tới những tác dụng lớn lao. Các ngôi đền thời Tống (960 –1279) dễ nhận biết bởi những đầu nút mái chìa hoặc chiều cao hơn của chúng cũng chỉ là cải biên và sự rực rỡ có tính chất kỹ thuật của mái và gạch nền. Một trong những đặc tính bất thường của thời Tống là một sự say mê nghệ thuật thu nhỏ. Việc này thể hiện qua các bản sao nhỏ của những công trình bằng gỗ. Chúng được xây dựng bên trong các ngôi đền chẳng hạn như là cái tủ nhỏ đựng kinh sách

của vùng Hạ Huayan-si tại Datung. Những khám thờ tí hon hoàn chỉnh này gồm cả hệ thống rầm chìa và những đoạn nối và những cầu nối uốn cong. Tác dụng của loại nhà mô phỏng này tạo thành một bối cảnh thích hợp cho những tài liệu quý giá mà các đền chùa cần bảo quản. Tại Nara hiện giờ còn sót lại một công trình quí hiếm của thời kỳ này : đó là Nam Môn nằm tại Todaji. Nó là một sản phẩm của miền Nam Trung Quốc mang tính chất độc đáo, xây dựng theo một kiểu đền xa xưa hơn, còn sót lại đến ngày nay nhờ nó tồn tại ở Nhật. Tính chất giản đơn và hình khối kềnh càng của nó phân biệt nó với sở thích thanh nhã của thời Tống. Sự qúy hiếm của nó nhắc nhở chúng ta về những sự mất mát lớn lao và đau lòng cũng như những sự khác biệt đáng kể giữa hai sở thích nghệ thuật của miền Nam và miền Bắc Trung Quốc.

Phật giáo Trung Quốc thời cận đại

Trung Quốc thay đổi chính trị suốt các thế kỷ thứ 10 và thứ 11 đã dẫn đến những đổi thay của vai trò Phật giáo trong xã hội. Sự quan tâm cũa những người dân thành thị, các nhà thẩm mỹ và các học giả bây giờ đối lập với những sự quan tâm thời trước đó của những tướng lĩnh đời Đường và những tầm nhìn hạn hẹp của những giá trị quê mùa và tỉnh lẻ. Phật giáo đã phồn thịnh trong suốt những cuộc ngoại xâm và sự cai trị tiếp theo sau đó của các tộc phương Bắc suốt thời kỳ Lục Triều, một lần nữa đức tin có được sự thuận lợi do thế lực ngoại xâm phương Bắc, lần đầu tiên là suốt triều đại Lương (907 – 1125). Sau đó là từ những các kẻ chinh phục chúng là những người Jurchen. Vào thế kỷ thứ 13, các người theo Tân – Khổng giáo nắm chắc quyền kiểm soát và thiên niên kỷ thứ 2 có thể được xem như một thiên niên kỷ thịnh đạt của Khổng giáo và Phật giáo suy yếu. Những ngoại trừ chủ yếu là Phật giáo được sự chú ý và sự bảo trợ của đạo Lạt Ma Tây Tạng, một tôn giáo bắt đầu với những người Mông Cổ suốt triều Nguyên (1280-

1368) và kéo dài trong triều Thanh , đặc biệt là trong suốt thời gian cai trị của vua Càng Long (1736 – 95); đồng thời các tông phái Thiền và Tịnh Độ tiếp tục những sinh hoạt của họ mặc dù họ không còn quan trọng nữa. Sự thiếu vắng nguồn cảm hứng từ đất Ấn Độ và vùng Trung Á có nghĩa là bây giờ các Phật tử Trung Quốc phải nhìn vào bên trong và kết quả là Phật giáo được dời đến một vị trí thứ cấp, đứng sau những sự bận tâm thế tục của Khổng giáo cổ truyền, mãi mãi là sức mạnh của nền văn hóa Trung Quốc.

* Những hình tượng thời cận đại

Những nhóm hình tượng truyền thống như tượng Thích Ca Mâu Ni hoặc tượng đức A-Di-Đà xung quanh có các tượng Bồ tát và tu sĩ tiếp tục xuất hiện, nhất là trong các phái Tịnh Độ mặc dù vai trò của chúng đang suy giảm và nhường chỗ cho những đề tài có liên quan tới những giá trị hiện đại. Các nhóm tượng nằm tại đền Hua-yan-si ở Datung là những bức tượng đẹp nhất trong số các nhóm tượng này. Chất liệu được biến đổi sang đất sét và gỗ : dễ uốn nắn hơn, cho phép một mức độ hiện thực được gia tăng. Điều này là một nét nổi bật đặc thù ở thời kỳ tiền – Đường của nghệ thuật Phật giáo. Một số các đề tài có một dạo kém quan trọng hơn, chẳng hạn như các La Hán (*A-la-hán*) và các vị tổ của các dòng phái bây giờ trở nên quan trọng - nhất là trong số các tông phái thiền, phản ánh sự xác tín ngày càng gia tăng ở nỗ lực cá nhân, đối lập với sự sùng tín hoàn toàn (hiểu là sự giác đạo là trên cơ sở tự lực chứ không dựa trên những tha lực, những sức mạnh siêu nhiên bên ngoài bản thân).

Sự chuyển hướng lý thú trong sự nhấn mạnh từ vai trò người tiếp dẫn những linh hồn và người giúp đỡ trong chặng đường đi sau cùng đến cõi cực lạc : Quan Thế Âm Bồ tát được xem như là một vị cứu độ của những kẻ hoạn nạn. Ngài cứu cho thoát khỏi vô số hiểm họa, hỏa hoạn, trộm cướp, tàu chìm







104-105. Tượng đất sét sơn màu, đời nhà Lương, Datung, Trung Quốc : nhóm tượng ở chùa Huayan Hạ, 1038 và một phần của 8 thần vương ở Quan Âm Điện (hai hình bên trái)

106. Bồ tát trong hình dáng nhiều nữ tính (được gọi là Quan Âm, từ hàng Bồ tát, ở Trung Quốc), gỗ sơn nhiều màu, cao 241,3. (hình trên)

và thậm chí Ngài còn giúp đỡ những kẻ cầu tự, nhất là cầu sanh con trai. Vào cuối triều Tống, năm 1279, mặc dù có nhiều nguồn, đúng theo các bản văn ghi nhận sự không phân biệt về giới tính đối với một Bồ tát. Hình tượng của những nhân vật này đã trở nên nhiều nữ tính rõ rệt hơn. Từ tư thế đứng truyền thống người ta thêm vào một tư thế ngồi thoải mái, với bàn tay phải tựa lên gối nâng lên. Tư thế này có tên là *lalitasana* (tư thế gọi là tọa thức "thanh nhàn đế vương"). Nó gợi lên sự tự tin của bậc đế vương, sự tự tin của quyền lực hoàng triều. Tuy nhiên tại Trung Quốc thời Tống, những hình tượng này vừa là một sự thanh tao, hiển nhiên với những chi tiết của bàn tay phải vươn ra vừa là một sự mềm mại trong nghệ thuật làm khuôn tượng. Nghệ thuật này xứng hợp một cách chính xác hơn những sự biểu hiện lòng tự tin, văn hóa uyên thâm nhưng lại bị phiền toái và bất lực về mặt chính trị. Sự chú trọng vào yêu cầu thẩm mỹ đã thống lĩnh sự diễn tả các hình tượng truyền thống như thế. Đó là những công trình điêu khắc lớn, được sơn phết rực rỡ, nhưng chúng thiếu sức mạnh và sự đoan chính của những công trình điêu khắc thời nhà Đường. Chúng bộc lộ một nhãn quan tinh tế về hình thể và chi tiết. Nhiều hình tượng thời kỳ này được xếp hạng vào trong số những thành tựu tinh hoa nhất của nghệ thuật điêu khắc Trung Quốc.

Người ta có thể biện hộ rằng những hình tượng về sau của Quán Thế Âm được tạo tác là do công sức lao động nghệ thuật, thì ý kiến này không giải thích được đối với các sự biến đổi gây kinh ngạc ở Di Lặc Bồ tát. Ngài bị biến thái thành vị Bố Đại tươi cười, bụng bự và là một phát minh hoàn toàn của người Trung Quốc. Lúc đầu tiên đức Di Lặc Bồ Tát không khác nhiều so với các vị Bồ tát khi Ngài được mô tả như là một trong cặp đôi Bồ tát, ngoại trừ những thuộc tính là trong vương miện của Ngài có cái phù đồ và trên tay ngài có cầm bình nước. Trong suốt thời kỳ thành lập của Phật giáo Trung Quốc, Phật Di lặc được mô tả ngồi trên một chiếc ghế hoặc



107. Bia đá thờ, năm 551, gốc từ Trung Quốc, cẩm thạch, cao 57.8cm

một ngai vua. Kiểu ngồi này được nôm na gọi là tư thế "kiểu ngồi châu Âu". Bên Ấn Độ trong suốt thời kỳ Kushan Đức Di Lặc cũng xuất hiện trong tư thế vắt một chân lên chân kia,



108. Tổ thiền Bu-kong, tk.13, đời Nam Tống, Trung Quốc, màu trên lụa, cao 120cm

cùi chỏ Ngài tỳ lên phần phía trên chân bị bắt chéo và những ngón tay của ngài áp lên má. Ngài ngồi trong tư thế "chánh định" như thể Ngài đang nghĩ ngợi về tương lai. Vị thế này cũng được biết nhiều trong nghệ thuật Trung Quốc (và có tầm mức quan trọng về tôn giáo và chính trị trong Phật giáo Hàn Quốc). Tuy nhiên, sau thời nhà Đường, một sự biến đổi đặc sắc đã diễn ra với kết quả là chúng ta có được một nhân vật độc nhất vô nhị, được yêu mến và vẫn còn được trưng bày tại các ngôi chùa Phật giáo ngày đó xuất thân từ một nhân vật truyền thuyết, có tên gọi là *Bố Đại* (Nhật gọi là Hotei). Nhân vật này có gương mặt tươi cười, tính rộng rãi, béo tốt, quảy bị vải gai, rong ruổi đó đây ở miền quê gieo rắc sự hoan hỉ và kết bạn với những đứa trẻ. Nhân vật không hợp lý này, một biểu tượng của tính hồn nhiên ngây thơ, đã được tôn giáo bản xứ chiếm hữu chứ không thích nghi hóa nó như bên đạo Phật. Cuối cùng nhân vật Bố Đại được xem như là đức Di Lặc, là Phật Vị Lai. Ngài giữ lại địa vị này cho đến ngày nay và những bức tranh thủy mặc ghi lại những sự rong ruổi đó đây và thái độ hồn nhiên của Ngài đặc biệt vẫn còn được các họa sĩ vẽ tranh Thiền ưa thích.



109. La Hán, 1180, gốc Trung Quốc, cẩm thạch với dấu của màu sơn, cao 110,8cm

Một trong số các hình tượng gây tò mò nhất của thời hậu

Đường là La Hán. Bắt đầu trong thời nhà Đường, những hình tượng này được mô tả như là những cá nhân cứng cỏi, đôi lúc kỳ quặc, ăn mặc giản dị, nhưng luôn luôn có một ánh mắt nhìn chăm chăm tập trung, diễn cảm và phản ánh những sở đắc tinh thần sâu sắc của họ. Các cá nhân này sẽ được trưng ở vị trí tiêu biểu trong một hang động, hoặc ở giữa rừng và thậm chí ngồi tọa thiền trên một cái cây. Thỉnh thoảng hình tượng của họ là những tác phẩm thô phác hơn là những chân dung thực sự, mặc dù có lúc tầm cỡ của họ vươn lên cao trong đền thờ bách thần thì họ cũng chỉ được mô tả cùng lắm là ngang bằng với những vị tu sĩ bình thường, nét khác biệt chủ yếu ở những nét mặt rất ấn tượng. Những cá nhân này luôn luôn có vai trò quan trọng, đặc biệt là trong thời kỳ đầu của Phật giáo, vì họ tiêu biểu cho quan niệm về nỗ lực cá nhân, sở đắc được quả vị bằng nỗ lực tự thân, tu học chuyên chú có nhiều phấn đấu cá nhân. Họ tương phản với các vị Bồ tát đầy lòng nhân ái. Những vị này xuất sắc trong việc giúp đỡ các kẻ sùng mộ bằng cách chia sẻ công đức tốt đẹp mà họ tích lũy được. Các bậc A-la-hán đã không trực tiếp làm lợi cho những kẻ khác bằng lòng quảng đại như thế mà thay vào đó, họ hoạt động như một kiểu mẫu về sự phấn đấu cá nhân. Còn bên Đông Á, các A-la-hán quả thật có đảm nhiệm một chức năng gần giống như chức năng của một vị Bồ tát là giúp đỡ những kẻ khác bằng hành động của mình như là một kiểu mẫu nhân cách. Các A-la-hán đã đạt sự nổi tiếng cao nhất bên ngoài Ấn Độ, trong những nền văn hóa Đại Thừa phía Bắc, đặc biệt Tây Tạng và Trung Quốc là nơi mà các vị đảm nhiệm một tầm cỡ hầu như là đấng bất thối chuyển, thách đố mọi gian khó, trở ngại. Các vị được mô tả thành 16 vị tại Tây Tạng, 18 vị sau khi chịu ảnh hưởng của Trung Quốc và bên Trung Quốc lại trở thành những nhóm 100 vị và 500 vị .

Các A-la-hán Trung Quốc có một đời sống ẩn dật và lập dị giống như các đạo sĩ mà thói quen sống đơn độc có sức thu hút đặc biệt các người theo Thiền tông và Zen. Các tông phái

này tin tưởng rằng người ta có khả năng giác ngộ bằng các pháp tu tập riêng và không chấp kinh. Các A-la-hán cũng vô cùng thích hợp với đền thờ bách thần Mật tông với phong cách và dáng vẻ bên ngoài của họ, họ đảm nhiệm vai trò trong mỗi một tông phái chính của Phật giáo Trung Quốc với các điện đường dành cho 500 vị. Các A-lạ-hán có hình tượng lớn như người thật, được tích hợp chung vào đó. Sự phối hợp giữa các nét đặc thù mỹ lệ và những nét mặt quán tưởng của họ đã thu hút ngay lập tức các nghệ nhân và một số danh họa vĩ đại nhất của Đông Á đã cống hiến tài năng của họ vào những vị A-la-hán, coi đó là một mẫu nhân vật đạo hạnh, luôn luôn là lý tưởng và một kiểu mẫu cho một số hình tượng của Phật Thích Ca Mâu Ni.

Các tu sĩ và những vị tổ cũng là một đối tượng mô tả bằng hình tượng Phật giáo từ những thời kỳ đầu bên Ấn Độ. Tuy nhiên, chỉ ở tại Đông Á thì hình tượng của vị tu sĩ mới trở thành một khía cạnh chủ yếu của nghệ thuật Phật giáo và thêm vào vô số những hình tượng mang tính lý tưởng hóa, từ đó có xuất hiện những bức chân dung đặc sắc vì tính hiện thực của chúng. Như thể để nhấn mạnh sự tương phản giữa các tư cách của người tu sĩ truyền thống và tư cách của các A-la-hán không quy ước và đôi khi mang tính chất biếm họa, các chân dung của những tu sĩ và các vị Tổ sư được thực hiện với một tính hiện thực đáng lưu ý. Ở bên Nhật, thậm chí người ta còn thêm những chòm lông trên gương mặt của các tác phẩm điêu khắc bằng gỗ của các Tổ sư Thiền tông. Để đạt được tầm mức quan trọng của dòng phái, các bức chân dung này còn được kèm theo các hình tượng mang tính truyền thuyết hoặc thần thoại. Chẳng hạn như ngài Long Thọ Bồ tát là bậc tổ sư chưa hề đặt chân tới Trung Quốc mà chỉ biết đến qua các tiểu sử và bài viết về ngài. Đa số các bức chân dung là của các tu sĩ và viện chủ có liên quan đến những ngôi chùa. Lại còn có các hình tượng của các thành viên hiện đang sống nhằm làm tăng thêm tính liên tục của quá trình truyền thừa của mỗi dòng phái. Nhu cầu lớn



110. La Hán, tk.10-13, gốc Trung Quốc, gốm tam thái, cao 118cm

nhất về chân dung thuộc về các phái Thiền Tông là nơi mà chúng đặc biệt được dùng để khẳng-định mối liên hệ giữa người sư phụ và người đồ đệ, để nhấn mạnh đường đi của

tinh thần, sự hiểu biết mang tính chất trực giác từ người này đến người kia và từ thế hệ này sang thế hệ khác. Những bức chân dung của Thiền tông thường có kiểu thức đi từ sự khôi hài và lối vẽ đại tả ý, chẳng hạn như là những chân dung của vị sáng lập Tông phái là Bồ Đề Đạt Ma, đến những hình tượng mang tính chất lý tưởng của các vị tổ đầu tiên và cuối cùng đến những bức chân dung có nét hiện thực đặc sắc mô tả các bậc sư phụ đang sống.

Dần dần sức sáng tạo một thời mãnh liệt của nghệ thuật Phật giáo bị xói mòn do sự canh tân về những giá trị của Khổng giáo. Và khi những sự hành đạo của Đạo giáo được hồi sinh và sự bảo trợ của hoàng gia cũng giảm sút, đạo Phật rơi vào vị trí thứ cấp trong văn hóa. Mặc dù trong thời kỳ đầu của thiên niên kỷ thứ nhì có sự hoạt động của Phật giáo, đức tin không bao giờ hoàn toàn hồi phục từ những sự đàn áp đạo của thế kỷ thứ 9. Năm 1368, nhà Minh quay trở lại với luật lệ bản xứ Trung Quốc, đạo Phật đã được truyền bá rộng rãi trong dân chúng, nhưng không có sự bảo trợ và nâng đỡ cần kíp để duy trì những sự phô diễn nghệ thuật lớn lao như những thời kỳ trước đây.



111. Phật Thích Ca Mâu Ni khổ hạnh, tk.18-19, gốc Trung Hoa, ngọc thạch, cao 26,2cm

Chương 3

HÀN QUỐC VÀ NHẬT BẢN



Mặc dù Hàn Quốc và Nhật Bản có những nền tảng chủng tộc khác biệt, hai nước này lại cùng chia sẻ một quá trình then chốt trong sự thừa kế đạo Phật xuất xứ từ Trung Quốc với đặc điểm và vật liệu của Nhật vào buổi đầu đã chắt lọc từ Hàn Quốc cũng nhiều như Phật giáo Trung Quốc đầu tiên đã đi ngang qua Trung Á. Có chứng cớ là đạo Phật có mặt tại Hàn Quốc vào thế kỷ thứ 4, nhưng phải mất gần hai thế kỷ sau, các tu sĩ Phật giáo Hàn Quốc và hình tượng của họ mới thâm nhập vào nước Nhật, tức vào cuối thế kỷ thứ 5.

Ngoài các hình tượng Phật giáo, lối kiến trúc bằng gỗ và sự chia tách giáo phái ra, Hàn Quốc và Nhật Bản còn chịu ảnh hưởng của các di sản quan trọng khác của Trung Quốc. Nổi bật nhất là một ngôn ngữ chữ viết và hệ thống xã hội Khổng giáo mà cuối cùng tất cả những thứ đó đã đóng một vai trò quan trọng trong việc hình thành tiến trình của Phật giáo Á Đông. Đạo Shaman, hệ thống niềm tin thời kỳ Tiền Phật giáo của cả hai nền văn hóa, được biết ở Nhật là Thần đạo (Shinto). Đạo này tin tưởng vào các vị tinh quân, những thần tự nhiên và thế lực của những hồn ma vất vưởng hoặc linh hồn của người đã khuất và dần dần đạo sẽ ảnh hưởng tới sự phát triển của Phật giáo.

Sau khi được đưa vào Đông Á, đạo Phật phát triển nhanh chóng và mặc dù nó đã kết hợp tốt đẹp vào trong mỗi nền văn hóa, nó luôn luôn chịu ảnh hưởng, bị thách đố và cuối

cùng bị thống lĩnh bởi Khổng giáo. Nét nổi bật của thiên niên kỷ thứ 2 với sự xuất hiện và sự phát triển của phái Thiền tông (Chan và Zen). Tại Hàn Quốc cũng nổi lên một giáo phái được xây dựng tương tự bởi những truyền thống địa phương và tên gọi là Phật giáo Son. Giáo phái này chiếm một địa vị vững chắc và vẫn còn là hình thức Phật giáo thành công nhất của Hàn Quốc. Trong một khía cạnh quan trọng, nghệ thuật Phật giáo Hàn Quốc đã thu hóa từ những nền nghệ thuật khác bằng sự vươn lên của những truyền thống dân gian trong suốt phân nửa sau của triều đại cho Choson (1392 – 1910). Sự quay về này đã luôn luôn là một trong các xung lực cơ bản trong nền văn hóa Hàn Quốc.

Hàn Quốc

** Thời kỳ Tam Quốc (thế kỷ 1 sau công nguyên đến năm 668).*

Những người Hàn Quốc xuất xứ từ khu vực Sibêri-Mãn Châu và do nguồn gốc chủng tộc Altaic của họ khiến cho họ phân biệt với người Trung Quốc và người Nhật. Lịch sử chính trị của Hàn Quốc bắt đầu từ những năm đầu công nguyên với bán đảo đầu tiên chia thành ba vương quốc. Các vương quốc này củng cố thành triều đại thống nhất Silla năm 668 và có nền lịch sử dài lâu và thống nhất vững mạnh cho đến thế kỷ 20. Phật giáo đầu tiên xuất hiện trong thế kỷ thứ 4 mặc dù những hình tượng cổ xưa nhất có mốc thời gian là đầu thế kỷ thứ 6 và chúng xuất xứ từ vùng phía Bắc xa xăm nhất trong số ba vương quốc là vương quốc Koguryo (năm 37 trước công nguyên – 668 sau công nguyên) có lãnh thổ nằm dọc bờ biển phía Tây, vẫn dễ dàng tiếp thu các ảnh hưởng của Trung Quốc và biến thành chỗ nối chủ yếu với Nhật Bản, cũng khiến nó liên hệ gần gũi hơn với miền Nam Trung Quốc bằng đường biển. Vương quốc thứ ba là Silla cổ (557 trước CN-668 sau CN) đóng

đóng vị trí dọc theo sườn Đông Bắc, cuối cùng dành được quyền kiểm soát bán đảo và bắt đầu lịch sử vua chúa phong kiến của Hàn Quốc. Phật giáo được đưa vào và phát triển trong một môi trường có đầy bất ổn chính sự. Nó có được vị trí vững mạnh thêm sau khi đất nước thống nhất bởi vì vương quốc Silla cũng giống như tình trạng này tại Trung Quốc vào thời nhà Đường.

Các hình tượng của thời kỳ Tam Quốc đã giữ lại nét độc tôn nghệ thuật gốc Trung Quốc và đồng thời cũng đã hòa hợp những nét đặc sắc bản xứ thành một khối. Đây là những nét đặc trưng còn lại mãi trong nghệ thuật Hàn Quốc. Một tượng đức Phật đứng thời kỳ Paekche tiêu biểu cho nghệ thuật Hàn Quốc qua nét trẻ trung, chiếc đầu và những bàn tay to lớn quá mức và sự cường tráng cùng với một tính trừu tượng cao có được bởi nét chạm nông và hình thể giản dị của bức tượng. Mục tiêu chủ yếu vẫn là sự biểu đạt cái thần/tinh thần hơn là sự thể hiện dáng vẻ thể chất và đấy là kiểu thức hiển nhiên khi đem so tác phẩm với các tác phẩm Trung Quốc của thế kỷ thứ 6, ví dụ như tác phẩm Thích Ca Mâu Ni bằng đồng và tác phẩm Đa - Bảo Phật thuộc năm 518 sau CN. Các hình tượng trừu tượng hơn của Hàn Quốc chụp bắt tính chất siêu việt và thần kỳ vĩ đại hơn, trong khi các hình tượng Trung Quốc bị thống lĩnh bởi những kiểu mẫu phẳng dẹt nhịp nhàng, phản ánh những ràng buộc của nghệ thuật thư pháp và truyền thống nghệ thuật không gian hai chiều.

Những hình tượng đầu tiên của Hàn Quốc mang nét khác biệt nhất là tượng vị Bồ tát ngồi quán tưởng với một chiếc chân của Ngài vắt ngang qua chân kia và những ngón tay của Ngài tỳ vào má. Những hình tượng này phổ biến ở Đông Á, đặc biệt là tại Hàn Quốc. Tượng đã thường được nhận diện như là đấng Di Lặc Bồ tát (gọi là Miruk-Bosal ở Hàn Quốc), đang trầm tư chờ đợi sự giáng thế sau cùng của ngài để cứu độ thế giới này. Tư thế của ngài cũng được phát hiện trong những hình tượng đầu tiên của Phật Thích Ca Mâu Ni trước

lúc ngài giác ngộ cũng như trong số các hình tượng của Quan Thế Âm từ thời đại Kushan bên Ấn Độ. Tại Hàn Quốc sự thờ kính hình tượng vị Bồ tát Quán tự tại này đã trở nên thông dụng vào cuối thế kỷ thứ 6 và trong suốt triều đại Silla thống nhất (668-935) và càng lúc càng quan trọng hơn, mặc dù, vào cuối thế kỷ thứ 8, sự thờ kính đã giảm sút khi ta xét về tình trạng thiếu vắng loại tượng thờ này.

Đến nay, ngành hội họa Phật giáo hoặc nền kiến trúc dùng gỗ thời kỳ Tam Quốc không còn sót lại một ví dụ nào, mặc dù những cuộc khai quật các nền móng bằng đá tại khu vực Kyongju đã cho thấy có những đồ án xây dựng theo trục của Trung Quốc cổ truyền, cũng như những ngôi chùa và sảnh đường có kích thước vĩ đại, về phần vật liệu Trung Quốc, các ví dụ đẹp nhất của thời kỳ đầu có thể tìm thấy được từ những di tích được bảo quản tốt hơn bên Nhật Bản.

* Thời kỳ Silla thống nhất (668-935)

Thủ đô của Silla vẫn đóng tại Kyongju. Nó giống Kyoto, một thành phố rập theo kiểu thủ đô Trường An (Tây An hiện đại) vĩ đại của Trung Quốc. Những cuộc khai quật tiếp tục đã dẫn tới việc khám phá một vài nét tráng lệ của Kyongju và những việc tái xây dựng cho phép các khách tham quan có được cái nhìn thoáng những gì trước đây một dạo là một trong số ba thành phố lớn của Đông Á vào thế kỷ thứ 8 và thứ 9. Trong lúc công việc tiếp tục triển khai, việc tái xây dựng hồ Anapchi gây sự chú ý đặc biệt. Đó là một cái hồ nhân tạo xung quanh bao bọc bởi các dãy hành lang và đền thờ, một bản sao của loại vườn hoa cảnh Trung Quốc. Có hơn mười lăm nghìn món đồ vật đã tìm lại được, phần lớn là của Phật giáo và có từ những năm đầu tiên của triều đại Silla thống nhất. Việc xây dựng lại công trình khác là của ngôi đền Pulguksa, trải dọc theo các triền dốc thấp hơn bên ngoài thành phố hiện đại. Những ngôi chùa đá đã được tập hợp trở lại và vô số

sảnh đường và hành lang của ngôi đền lớn của thủ đô dạo trước đã được kiến thiết lại một cách công phu và nghiêm túc. Cũng giống như các công trình đầu tiên của Hàn Quốc, chúng đã bị hư hao trong các cuộc xâm lăng, đầu tiên bởi các người Mông Cổ và sau đó bởi những cuộc tấn công của Hideyoshi vào thế kỷ thứ 16.

Ngôi đền gỗ Hàn Quốc lặp lại những hình thức cơ bản từ nguồn gốc Trung Quốc của nó, nó có mái thẳng đều, rộng rãi và xòe ra và một hệ thống rầm chìa công phu. Màu phấn bột đã được sử dụng trong hầu hết cuộc tái thiết gần đây nhất, phản ánh sở thích sau này đối với người Hàn Quốc. Nhiều trong số các chi tiết được sơn phết xung quanh, những cánh cửa, một số cổng và hành lang bằng đá bao quanh cũng phản ánh sở thích này. Ngay trước mặt tiền chính điện là hai tháp đá có kiểu thức hoàn toàn khác hẳn. Một ngôi có hình tháp cao ba tầng thanh lịch và cổ kính. Ngôi chùa còn lại có phức hợp kiến trúc bằng đá chạm khắc độc nhất vô nhị trong nền mỹ thuật Phật giáo. Bốn cầu thang và cột trụ có lọng che trong chùa Phật Đa Bảo (Prabhutaratna) nhắc lại những khía cạnh của phù đồ đầu tiên thời Gandhara, mặc dù khu trung tâm lộ thiên của chùa này vẫn có nét sáng tạo phong phú và độc đáo là con sư tử ngồi chơ vơ một mình (có thể là nhóm sư tử có bốn con) và các bộ phận nằm ở bên trên đỉnh chùa được thực hiện công phu. Một số những phiến đá được chạm khắc nhại theo các cánh hoa bằng tre và cánh hoa sen cùng những tầng gác bé xíu được bao bọc bởi những hàng rào chấn song có chạm trổ : một cái hình vuông, một cái hình tròn, tương đồng với các hàng rào chấn song của các phù đồ đầu tiên của Ấn Độ.

Cách đỉnh đồi, nằm đàng sau Pulguka một khoảng cách ngắn và nằm bên trên nó là một công trình xây dựng bằng đá xẻ. Đây là một phó bản của các miếu thờ hang động Phật giáo cổ kính bằng đá gọt, gồm có một trần nhà hình vòm và ở đó có vài tượng đá đẹp nhất Đông Á. Miếu thờ được khởi công

vào năm 751 nhưng mãi đến 25 năm sau nó mới được hoàn tất sau khi vị người thầy đầu tiên là Kim-Tae-Song qua đời. Công trình Sokkuram được người Nhật tái thiết trong suốt thời kỳ chiếm đóng của họ. Nó là một buồng hình vòm, xây theo họa đồ hình tròn, có một tiền sảnh chật hẹp nằm sau một phòng ngoài. Lúc nguyên thủy miếu·thờ Sokkuram gìn giữ 30 tác phẩm chạm trổ đồ sộ, gồm có một bộ những vị thần giám hộ khác nhau : đó là bốn vị Thiên vương (Lokapala), A-la-hán, các vị tu sĩ và các Bồ tát (có một vị Bồ tát là đức Quán Thế Âm mười một đầu, kiểu quý hiếm của Hàn Quốc) và một người thế tục tên là Vimalakirta. Tượng vị này được xếp dọc theo các bức tường của ba thành phần và bên trong các hốc tường bên trên tượng trung tâm. Từ chiếc đài bệ, bức tượng đức Phật khổng lồ bằng đá granít nhìn về hướng Đông, phóng tầm nhìn của ngài vượt ra khỏi thung lũng để đi tới đại dương nằm ở phía xa, theo hướng của những người Nhật xâm lăng. Tượng đức Phật phô diễn tư thế Xúc địa ấn (*Bhumisparshamudra*) là một cử chỉ xuất hiện trong nghệ thuật Hàn Quốc hồi cuối thế kỷ thứ 7 và sau đó được sử dụng rộng rãi trong các hình tượng bằng đá do sự nổi tiếng của pho tượng Phật Sokkuram rất lớn.

Các hình tượng Sokkuram có các tư thế sinh động với các chân chéo lại hoặc trở nên sống động nhờ những chiếc khăn quàng phấp phới và đồ trang sức. Những tư thế khác nhau của tượng tương phản rõ rệt với sự trang nghiêm và thanh thản của hình tượng Phật Thích Ca Mâu Ni, được mô tả trong giây phút giác ngộ và là một trong số các kiệt tác bằng đá điêu khắc của Châu Á. Hình tượng này tiếp nối khuynh hướng thiên về trừu tượng được ghi nhận trong các tác phẩm điêu khắc thời Tam Quốc. Nó có những nét chạm nông chỉ đủ cho thấy các nếp vải và độ cắt sâu tối thiểu của đá. Chưa có pho tượng nào trong nghệ thuật châu Á biểu đạt tính chất siêu việt của sự thiêng liêng thần thánh về phương diện tinh thần nằm bên trong thân xác của một người phàm nhưng lại vượt thoát

khỏi các sức mạnh trần tục. Nói về về qui mô và bộ dạng, tượng Phật vẫn là một trong những sự diễn tả đẹp nhất về lý tưởng Phật giáo.

Trong khi các hình tượng đức Phật bằng đá có một phong cách Hàn Quốc rõ rệt hơn thì các hình tượng Bồ tát bằng đồng của thời đại Silla giữ lại nhiều hơn các đặc điểm bắt nguồn từ phong cách Trung Quốc thời nhà Đường. Nói riêng đây là những hình tượng có mặc áo choàng hẳn hoi, trong tư thế đứng biểu lộ vẻ nhân từ và nhiều tượng có những nếp vải chảy dài như thác đổ, đúng kiểu cách, được liên hệ với đức Phật Ưu-đà-diên (tức *Udayana,* được bàn luận trong phần dẫn nhập). Do sự tôn kính bức tượng, với tư cách là tượng truyền thuyết đầu tiên của đức Phật, tượng này vẫn còn đặc biệt quan trọng. Uy linh của tượng được tôn vinh thêm lên là do những tu sĩ hành hương trở về từ Ấn Độ trong suốt thời nhà Đường và thời kỳ Silla. Ảnh hưởng của những người đi hành hương này làm con số các tu sĩ Hàn Quốc tăng lên.

Vào cuối thế kỷ thứ 8 những người này đã có thể góp phần phổ biến trong quần chúng những hình tượng đức Phật ngồi, được mô tả trong tư thế giác ngộ, nhắc nhở những sự kiện đã diễn ra tại Bồ Đề Đạo Tràng, nơi hành hương quan trọng nhất.

Đạo Phật triều đại Silla đạt tới cực điểm của nó vào giữa thế kỷ thứ 8. Sau thời gian đó, những sự tranh chấp chính trị và những vụ đàn áp Phật giáo tại Trung Quốc đã làm suy yếu địa vị vốn có trước đây. Trong nghệ thuật, những gương mặt trẻ trung và hiền hậu đôi lúc được thay thế bởi những nét mặt suy tư hoặc gây khiếp sợ đã đủ cho thấy những sự kiện tôn giáo và chính trị tại phần lớn vùng Đông Á. Những tập quán bí mật và thần bí của Phật giáo Mật tông đã đòi hỏi những hình tượng nặng nề, xa cách và bí ẩn như thế và được xem giống đồ tượng Byzantin nhờ chúng có gương mặt nội quan và tạo một khoảng cách giao cảm giữa chúng và tín đồ. Cuối thiên niên kỷ thứ nhất, tín đồ Đông Á đối diện với những hình



112. Phật đứng, tk.7, vương quốc Paekche, Hàn Quốc, đồng mạ vàng



113. Bồ tát quán tưởng, đầu tk.7, thời Tam Quốc, Hàn Quốc,đồng mạ vàng, cao 91cm





114 - 115. Điện đường Pulguksa, thế kỷ 8, triều đại Silla, chùa Kyongju, Hàn Quốc : chính điện (phía sau nền đá của giảng đường) và ngôi tháp đá Đa Bảo Phật



... Cà Mâu N... năm ... Quốc ... 350 ...



117. Tượng Phật đứng, tk.9-10, Hàn Quốc, đồng mạ vàng, cao 27,9



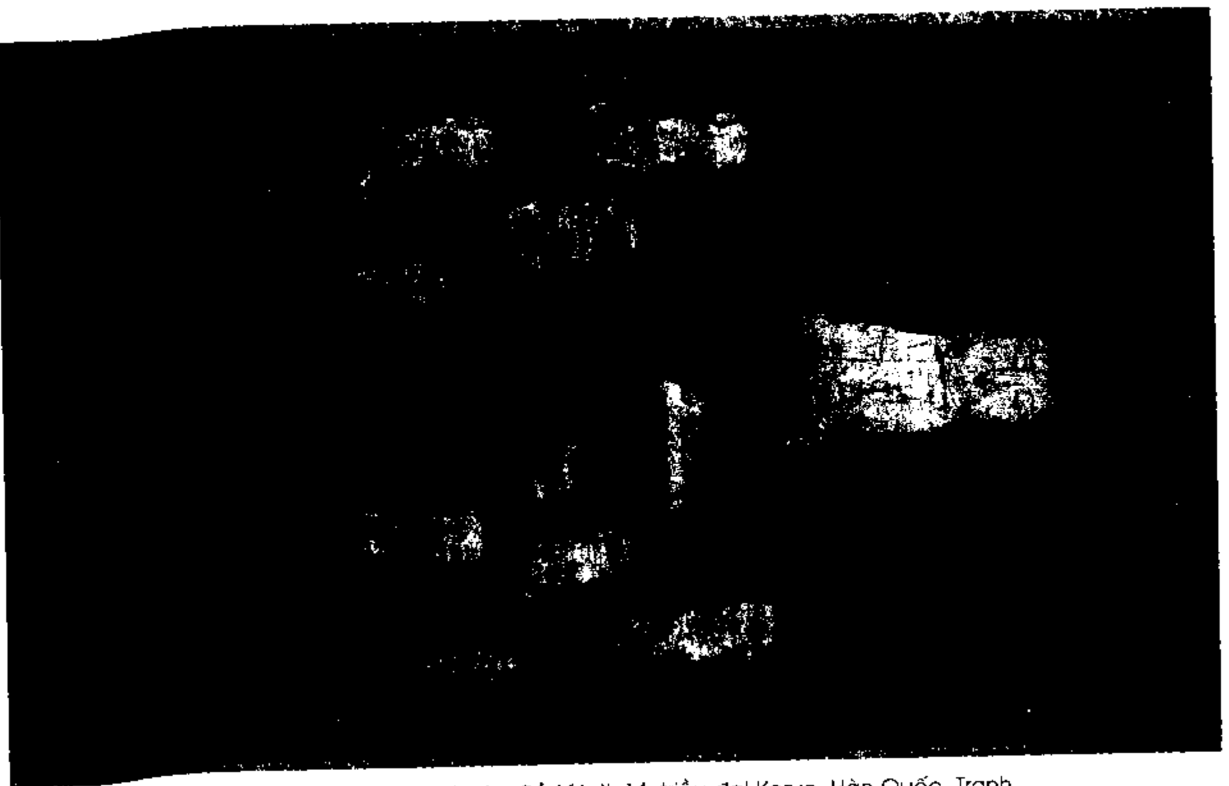
118. Tượng Phật Udayana (Ưu đà diên), tk.8, triều đại Silla thống nhất, Hàn Quốc, đồng mạ vàng, cao 20,6cm

tượng càng xa cách và lớn lao hơn và được bao bọc bởi các hình tượng và biểu tượng phụ trợ phức tạp, được liên kết với những nghi thức hành lễ Mật tông.

*** Triều đại Koryo (918 – 1392)**

Những vấn đề chính trị và tôn giáo, đã đánh dấu những năm sau này của triều đại Silla, được thay thế bằng vài ba thế kỷ cai trị của triều đình và một sự hồi sinh của các vận may Phật giáo suốt triều đại Koryo. Các nhà cầm quyền Koryo chuộng đạo Phật thuyết về sự vãng sinh ở cõi Tây Phương Cực Lạc. Vào năm 1200, các tông phái truyền thống Phật giáo và các tập tục pha trộn nhau lại thành một tôn giáo mới, thuần túy Hàn Quốc hơn, có tên là Phật giáo Son - còn gọi là Chogye-Jong. Ngài Chinul (1158-1210) đã sáng lập ra đạo này là một sự phối hợp của các khía cạnh truyền thống về giới luật, thiền quán và nghiên cứu kinh Phật, tạo nên một hệ thống Hàn Quốc độc đáo trong đạo Phật châu Á và vẫn đang lớn mạnh đến ngày hôm nay.

Sự tiêm nhiễm tính chất thanh tao của Phật giáo Koryo dẫn tới sự tinh tế và thanh lịch, đặc biệt là những bức viết tay trên giấy mạ vàng và những bức họa trên lụa. Bất hạnh thay, ít còn các bức họa triều đại Koryo nào tồn tại bên Hàn Quốc. Trước tiên điều này do tính rộng rãi của các tu sĩ Hàn Quốc đối với các vị khách Phật tử, kế đó do các cuộc xâm lăng của Nhật và những cuộc chiếm đóng hồi thế kỷ thứ 20. Những bố cục vĩ đại này, đặc sắc là bức A-di-đà cùng các Bồ tát của ngài và các người hầu, các bức họa riêng về những vị Bồ tát đều được thực hiện với nét tinh tế phối hợp với các nghệ thuật thanh nhã. Người ta thường nhìn thấy các khuôn tô bằng vàng lá được dùng để in bằng cách áp lên những bộ y phục cùng với nghệ thuật kẻ hàng các y áo và và các vầng hào quang trong suốt phản ánh tài nghệ tuyệt vời của những nghệ nhân xuất sắc nhất có liên hệ với triều đình. Mặt khác, những bức họa



119. TượngPhật A Di Đà và tám Bồ tát, tk.14, triều đại Koryo, Hàn Quốc. Tranh trục, thủy mặc và phẩm màu, vàng trên lụa 151.1 x 88.7cm

như thế cũng hiển lộ sức mạnh sơ khai tiềm ẩn trong truyền thống nghệ thuật Hàn Quốc mà chúng ta có thể nhận ra trong nét giản dị của các hình thể và sự duyên dáng của thế dáng, một công thức được nâng cao cho hoàn mỹ hơn ở triều đại Chosong.

Đồng thiếc dần dần được nối tiếp bởi sắt để tạo nên thể loại điêu khắc trung gian rất được ưa thích. Các hình tượng thường có kích thước khổng lồ và mặc dù có những khó khăn trong việc xử lý chất liệu, song sự kế thừa các nét đặc sắc trội bật của Hàn Quốc cũng được thể hiện trong những hình tượng sớm nhất. Phong cách Hàn



120. Đầu tượng Phật, tk.10, Hàn Quốc, sắt, cao 33.5cm

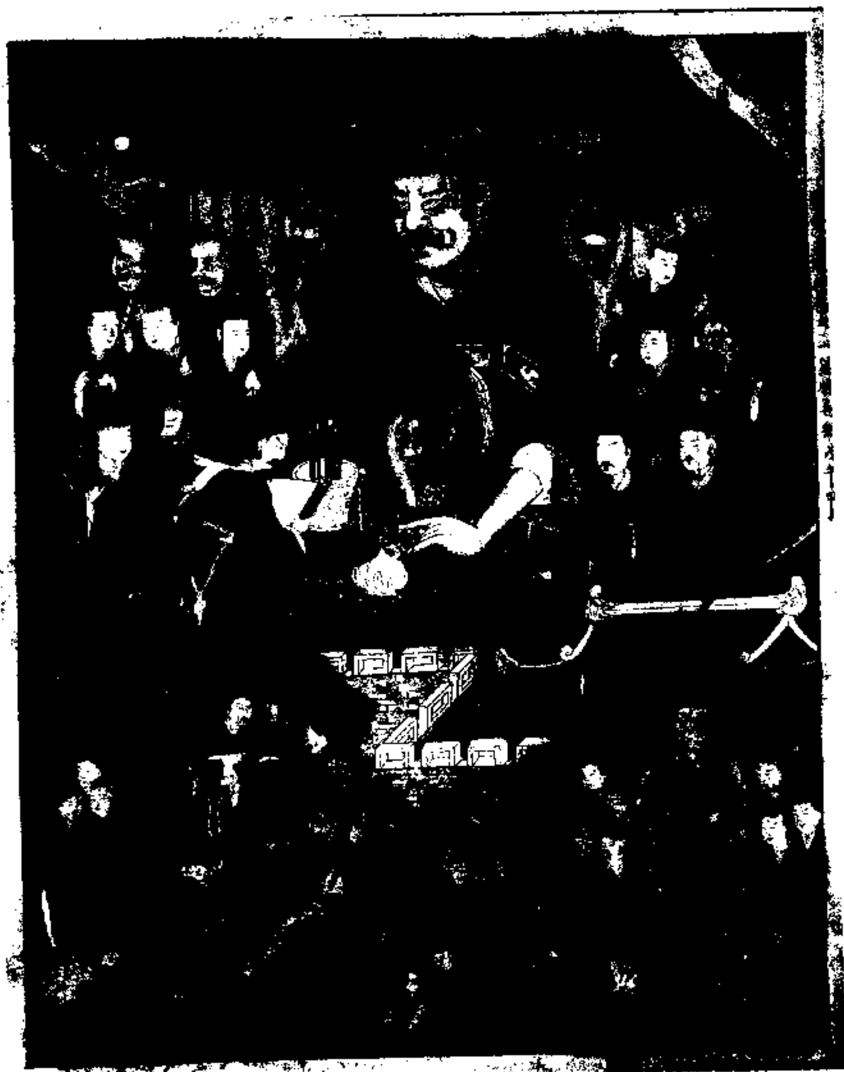


121. Tượng Phật Adidà, tk.13-14, triều đại Koryo, Hàn Quốc, mạ vàng bạc, cao 19cm

Quốc đã được thiết lập vững chắc đến nỗi các hình tượng nhỏ bé nhất, chẳng hạn như tượng mạ bạc độc nhất đức Phật A-di-đà ngồi, cũng phô bày các đặc tính được nhìn thấy trên các tác phẩm đá đồ sộ hoặc trên các hình tượng bằng sắt. Chiếc khăn quàng vai trang trí và những cử chỉ tinh tế đã cho thấy sự liên hệ của nó với thị hiếu của hoàng gia, còn cái đầu và bàn tay của tượng to lớn một cách quá mức cùng những chi tiết trừu tượng, đặc biệt là của gương mặt, đều khá gần gũi với các hình tượng có sớm hơn. Điều này đã tạo nên tính chất đồ sộ và chân phương của nó. Do đó đã che đậy được kích thước bé nhỏ.

* *Triều đại Choson (1392-1910)*

Về sau, nghệ thuật Phật giáo Hàn Quốc, nhất là tiếp theo các sự xâm lăng của Nhật vào cuối thế kỷ thứ 16, đã trở nên đồng hóa với cái được gọi là "nghệ thuật dân gian". Sự chuyển hướng này được đẩy nhanh do sự khuất phục của Phật giáo đối với Khổng giáo được phục sinh do một triều đình chống đối Phật giáo thực hiện. Do đó mà các người theo đạo Phật rút về vùng núi; về mặt nghệ thuật họ lánh xa sự bảo trợ của hoàng gia và hướng về sự ngẫu hứng chất phác mộc mạc truyền thống dân gian. Các tác phẩm về sau này (thường bị bỏ qua trong các công trình nghiên cứu nghệ thuật Hàn Quốc) đã nắm bắt được di sản Shaman giáo của nền văn hóa Hàn Quốc. Chúng có biểu hiện trực tuyến, cứng cỏi và màu sắc mạnh mẽ thay thế cho các sự tinh tường mang tính chất cung đình trước đây. Chúng ta có thể nhìn thấy những kết quả này trong công trình tái thiết, với số lượng lớn, các chùa tháp Phật giáo. Những đền thờ này có những bệ tượng, gồm cả những bức họa và tác phẩm điêu khắc, đôi lúc lạm dụng màu sắc sặc sỡ nhưng luôn luôn toát ra vẻ giản dị mạnh mẽ đặc thù của những tập quán mỹ thuật dân gian và tất cả đều được thực hiện bằng ý tưởng sáng tạo đa dạng và giàu tưởng tượng. Ngày nay cái gì còn lại trong nghệ thuật đền chùa Hàn Quốc



122. Diêm Vương (trích đoạn từ bộ Thập điện Diêm Vương) thế kỷ 19, đời Choson, Hàn Quốc. Tranh trục, thủy mặc và phẩm màu, vàng trên lụa, cao 178,4



123. Nội thất chính điện chùa Pulguksa, tk.8, Kyongju

là một nền nghệ thuật Phật giáo năng động, được diễn tả phần lớn bên trong khuôn khổ truyền thống của nghệ thuật thực sự của dân gian.

Tiềm năng nghệ thuật này biểu lộ trong một lối diễn tả đầy màu sắc về Thập điện Diêm Vương còn gọi là mười vị vua Địa ngục. Đây là một đề tài phổ biến của Phật giáo và nó nhắc nhở chúng ta về sự trừng phạt đang chờ đợi những ai không được giải thoát. Đề tài này được biết đến trong văn học Ấn Độ và cũng đã xuất hiện tại Trung Á, trong những bức họa đời Đường của Trung Quốc và cuối cùng, nó đạt tới một vị trí nổi bật trong những bộ tranh họa mà Nhật và Hàn Quốc vẽ những hạng khác nhau của kiếp người mà tư tưởng Phật giáo đã dự liệu. Vào khoảng thế kỷ thứ 13, sự mô tả bằng tranh ảnh về những cực hình đã là một tập thành định hình của nghệ thuật Phật giáo Đông Á và nhắm vào những kẻ chối bỏ chí nguyện giải thoát của đức A-di-đà.

Tính phổ biến của chủ đề Thập điện Diêm Vương là một thí dụ khác về khả năng của Phật giáo tự thích nghi hóa với những niềm tin của người bản xứ. Đề tài có liên quan mật thiết với tôn giáo bình dân của vùng Đông Á, nhắc nhở lại khái niệm xử phạt những tội lỗi mà người ta tìm thấy ở Đạo giáo và Thần Đạo cũng như tập tục Khổng giáo cổ truyền liên quan đến những tập tục tang tế. Các tập tục này bao gồm sự biểu lộ thành kính định kỳ (hiểu là cúng giỗ) đối với người quá cố. Người Hàn Quốc có cách thức miêu tả chủ đề của họ, trong đó, vị Diêm Vương được bố trí ở nửa phần trên của bức họa. Ngài được ăn mặc như một văn quan Khổng giáo và xung quanh ngài có những kẻ hầu hạ vừa phàm tục vừa thần thánh và thậm chí lại còn quỷ quái nữa. Những bộ phận kiến trúc đa dạng cách ly những nhân vật này với cảnh tượng bên dưới gồm có những cảnh tra tấn hãi hùng. Các cảnh này áp đặt bởi những dụng cụ phức tạp và gây đau đớn hiển nhiên. Là một thí dụ tiêu biểu về nghệ thuật dân gian thiên về vẽ những hình ảnh và sự kiện cận đại thay vì dựa trên những sự diễn tả một cách thô thiển về truyền thống triều đình, hội họa Hàn Quốc phô diễn một nhóm phụ nữ bị đóng đinh căng người trong những tấm ván gọi là gông, một dụng cụ nổi tiếng tinh vi và tàn ác rất hiệu quả trong việc xử phạt các tội nhân thông thường.

Nhật Bản

Sự phát triển của nghệ thuật Phật giáo Nhật Bản có thể được người ta hiểu như là một quá trình liên quan tới ba thời kỳ chính yếu. Trong suốt thời kỳ đầu, bắt đầu khoảng thế kỷ thứ 6 và kéo dài cho tới khi thủ đô được dời đến Kyoto, đã phát khởi một phong cách bản địa rõ rệt hơn nhiều vào khoảng năm 800. Thời kỳ này được tiếp nối bởi một thời kỳ nhìn thấy sự vươn lên của các phái Mật tông và sự gia tăng thờ phượng Phật Adiđà (bên Nhật ngài có tên là Amida). Điều này đặc

biệt thu hút giới quý tộc và đạt cao điểm với những thành tựu gắn liền với sở thích tinh tế của triều đình Fujiwara trong các thế kỷ 11 và 12. Nét thanh tú và trau truốt của thời đại thứ nhì này đến lượt nó được thay thế bởi những lý tưởng mới về Phật giáo, vẫn do các nhà cầm quyền ủng hộ, mặc dù Phật giáo Kamakura hưởng được sự hỗ trợ rộng rãi đặc biệt của các tầng lớp thấp hơn của xã hội. Bắt đầu phát triển vào năm 1185, thời Shogun Kamakura và thời kỳ thứ ba này kéo dài tận thời kỳ Muromachi của thế kỷ thứ 16. Nó bắt đầu bằng một chương trình tái thiết các đền chùa và sao chép lại các hình tượng bị hủy diệt trong suốt những năm tháng nội chiến rồi nó kết thúc bằng sự thống lĩnh của các phái sùng tín và các phái thiền Zen. Sau thế kỷ thứ 15, mặc dù Phật giáo vẫn còn là tôn giáo chính yếu của đông đảo nhân dân, nhưng nó không còn là nguồn lực văn hóa chủ yếu nữa, nghệ thuật của nó mất nhiều đi sức sống và sức sáng tạo trước đây của nó.

*Giai đoạn đầu (thời kỳ Asuka và Nara, 552 –794)

Sự kiện quan trọng chủ yếu nổi bật của Nhật là sự xuất hiện của niềm tin Phật giáo, bắt đầu lúc cuối thế kỷ thứ 5. Cùng đến với các thiền sư Phật giáo là văn tự, là một thứ văn hóa cao cấp của lục địa và là những sự khởi đầu cho sự tiếp xúc trực tiếp thực sự của Nhật Bản với phần còn lại của miền Châu Á, là qua Hàn Quốc. Sự chấp nhận Phật giáo không êm xuôi, mang đầy sự sợ hãi và thù địch, xuất phát từ những quyền lợi cố hữu bảo thủ, chủ yếu là từ sự thờ tự lâu đời của Thần Đạo. Tuy nhiên Phật giáo dựa vào sự bênh vực của giới quý tộc, như nó đã làm điều này suốt phần còn lại của Châu Á, để thành công lúc ban đầu. Tôn giáo này hưởng được sự lãnh đạo nhiệt tình của hoàng tử Shotoku Taishi (574-622), là một thành viên của đảng Soga và là một thường dân. Ngài đã lãnh đạo phong trào Phật giáo từ chức vụ cao nhất trong xã hội, như vua Asoka đã làm trước đây bên Ấn Độ. Từ những huyền thoại và những câu chuyện viết về cuộc đời Shotoku và

về sự sùng bái ông ta sau đó thì dường như Ngài đã phát huy chính pháp vào một thời điểm mà sự sống còn của nó thật mong manh. Nhưng đến khi ông mất đã có hơn 40 ngôi chùa ở Nhật Bản. Mặc dù những bức chân dung của Ngài được lý tưởng hóa cao độ, chúng vẫn nằm trong số những bức chân dung được vẽ sớm nhất mô tả một người dân xứ Nhật. Ở một



124. Thích Ca tam tôn, năm 623, *Kondo* chùa Horguji, Naľa, Nhật Bản, đồng, tượng Phật cao 86,3cm; hai Bồ tát kề cận cao 91cm

số hình tượng bằng gỗ xuất phát từ thời kỳ Kamakura, ông được mô tả như là một đứa trẻ. Ngoại trừ đôi tay của ông có một cử chỉ khiêm cung sùng mộ, những hình tượng này có thể là những hình ảnh của đức Phật sơ sinh, được mô tả trong tư thế đứng thẳng với một bàn tay giơ lên cao biểu thị sự chiến thắng.

Những tàn tích có tiếng tăm nhất có liên quan đến sự nỗ lực của Shotoku là ngôi đền Horyuji, một phức hợp kiến trúc nhỏ nằm bên ngoài thành phố Nara và là địa điểm có nhiều hình tượng quan trọng nhất của Phật giáo Nhật Bản và đồng thời là địa điểm có những công trình xây dựng bằng gỗ cổ xưa nhất trên thế giới. Đạo Phật mà Shotoku xiển dương xuất xứ chủ yếu từ kinh *Diệu pháp Liên Hoa* và Phật giáo Nhật Bản hồi mới hình thành cũng thích nghi nhanh chóng với các truyền thống bản xứ qua việc dâng tặng các đền chùa và hình tượng để chữa bệnh và dùng chúng để cầu siêu cho các linh hồn của người chết. Tất cả những thứ này được làm theo kiểu cách đồ tự khí của Thần Đạo bản xứ. Sự kết hợp của Phật giáo với Thần Đạo bản xứ hoàn hảo đến nỗi cả hai tôn giáo này có lúc dường như đã sáp nhập lại thành một với các thần thánh của Thần Đạo và các tập tục được tích hợp vào nghi thức Phật giáo.

Nghệ thuật Phật giáo buổi đầu tiên nhất xuất hiện từ đầu thế kỷ thứ 7 và dưới dạng những hình tượng minh khí bằng đồng đạt chất lượng kỹ thuật cao do kết quả từ ảnh hưởng đại lục. Bộ tượng Tam Tôn nổi tiếng là đức Thích Ca Mâu Ni với hai vị Bồ tát đều nằm trong số những thí dụ sớm nhất ở giai đoạn đầu của phong cách Nhật Bản. Cả hai chiều kích của các nhân vật và vầng hào quang công phu cùng lớp vải phủ cách điệu che đậy phần đáy vốn xuất xứ từ những nguồn gốc Trung Quốc thuộc về một thế kỷ trước, như những bức chạm trổ trong miếu thuộc đầu thế kỷ thứ 6 tại vùng Long Môn. Khoảng đầu thế kỷ thứ 8, do sự giao lưu ngày càng nhiều giữa nước Nhật và lục địa, Phật giáo không còn lặp lại những kiểu

thức Trung Quốc thuộc một thế kỷ trước đó mà nó sẽ bắt đầu mô phỏng các công trình đương đại của vùng đất gốc.

Ngoài chất lượng tượng hình, tính chất đồ tượng của bộ Tam Tôn Shaka, còn xuất hiện một hình tượng dịu dàng và hồn nhiên hơn, có liên quan đến những nguồn gốc Paekche của Hàn Quốc. Hình tượng được tạo ra trong nửa sau thế kỷ thứ 7 thuộc thời đại Hakuho (645-710). Tượng là một đấng Bồ tát đang ngồi thiền định rất giống với những tác phẩm của Hàn Quốc. Chất liệu để làm ra nó là một loại gỗ chỉ Hàn Quốc mới có, tức rất giống với loại gỗ của nước này. Điều đó gợi ý rằng bức tượng, nếu không xuất xứ từ Hàn Quốc thì có lẽ được những người Hàn Quốc sống ở bên Nhật chạm trổ nên. Gương mặt hiền từ và cử chỉ tinh tế diễn ra ở vào một thời điểm mà nước Nhật đang bị xâu xé bởi các cuộc nội chiến. Do đó có người diễn giải rằng nét thanh thoát và thanh tịnh rõ rệt là sự chối bỏ có chủ ý về những sự tàn bạo và nỗi thống khổ của thời điểm này. Đó là một nỗ lực mà Phật giáo Nhật đã tạo ra để thiết lập một mối xúc cảm với tín đồ, siêu vượt lên trên những thực tế gay cấn của cuộc sống hàng ngày.



125. Bồ tát thiền định, 620-640, thời Asuka hoặc Hakuho, chùa Koryuji, Kyoto, Nhật bản, gỗ thông đỏ, cao 123,5cm

Một trong những lý thú nhất của nghệ thuật Phật giáo cuối

thế kỷ thứ 7 về phương diện kiến trúc và hội họa là miếu thờ nhỏ tí xíu tên là Tamamushi hiện có tại Horyuji. Mái nhà kiểu có mép và đầu hồi và những hệ thống dầm chìa của nó có tỷ lệ vô cùng độc đáo, là những kiểu mẫu nguyên xi của kiến trúc thời thượng lúc bấy giờ. Kiểu thức này đã cung cấp một kiểu mẫu để tái thiết lại đền chùa hiện đại, ở đó các vách lụa và cửa bức bàn chứa đựng các bức họa Nhật được sáng tác trong thời kỳ đầu đã được bảo quản một cách tốt nhất. Một trong số những bức pa-nô minh họa một chuyện kể gốc từ một bản kinh Bổn Sanh bình dân, tức là một câu chuyện làm nổi bật lên một tiền kiếp của đức Phật lúc ngài là một Bồ tát, khi lòng thương cảm của Ngài khiến Ngài hy sinh mạng sống của mình để cứu thoát một sinh mạng khác. Đấng Bồ tát được mô tả đang đáp ứng với những tiếng kêu la của một con cọp cái và những con cọp bị mắc bẫy trong một hẻm núi. Ngài cởi bỏ y phục, sau đó nhảy vào trong hẻm núi, nơi những con cọp đã vồ lấy thân xác ngài để ăn thịt. Sự tập họp của ba sự kiện rời rạc thành một cảnh tượng nhắc nhớ lại những phương pháp dùng hình ảnh mà chúng ta đã gặp ở Bharhut qua những kiểu mẫu đầu tiên nhất về nghệ thuật tự sự bằng tranh của Phật giáo. Những sự tường thuật như thế là một yếu tố trong nghệ thuật Phật giáo và nó đạt tới sự tinh xảo nhất của nó trong các tranh trục thuộc các thời kỳ Kamakura và Muromachi. Sự mô tả trong câu chuyện trong kinh *Bổn Sanh* nói về những chú cọp đói cũng biểu lộ mức độ ảnh hưởng Hàn Quốc và Trung Quốc. Nó không những lặp lại các xếp nếp cuồn cuộn và những hình thù cây cối thuộc nghệ thuật thế kỷ thứ 6 của những vùng ấy và còn nhắc nhớ lại các mẫu đề thời đại đồ đồng trước đó của Trung Quốc qua những hòn đá cong cong theo đúng kiểu thức dọc theo mặt trái. Những màu sắc bột màu và cảm giác trữ tình bàng bạc đối với phong cảnh vẫn còn đi theo truyền thống Nhật Bản, đặc biệt nhất là sau khi người Nhật dựa vào các nguồn nghệ thuật Trung Quốc đã bị suy thoái trong thế kỷ thứ 9.

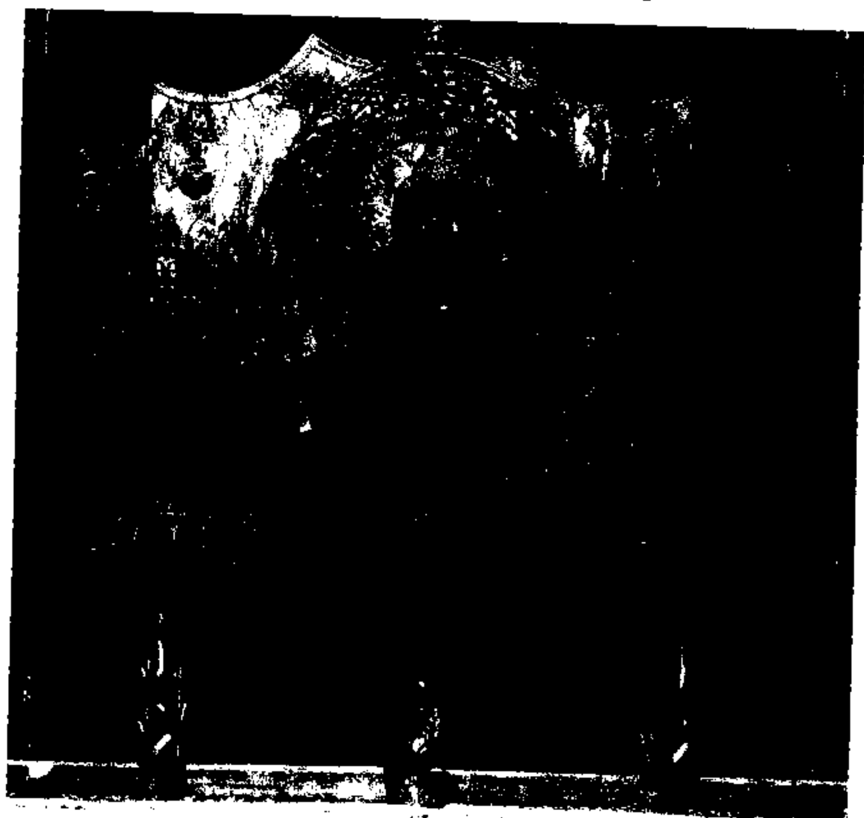




126 - 127. Điện đường Tamamushi, khoảng năm 650, chùa Horyuji, Nara, với một cảnh rút từ kinh Bổn sanh, sơn dầu trên sơn mài ở khuôn hình bên trái. Điện đường cao 233cm, khuôn hình 65 x 35.5cm

Việc thờ kính đức A-di-đà, với mục đích cầu vãng sinh vào thế giới huy hoàng tráng lệ của Phương Tây Cực Lạc rất là hiển nhiên bên nước Nhật vào cuối thế kỷ thứ 7, mặc dù phái Tịnh Độ mãi về sau mới chín muồi đủ để phát triển lên. Những hình tượng của Phật Thích Ca Mâu Ni, chẳng hạn như bộ Tam Tôn năm 623 tại Horyuji nhường lại cho những bức tượng A-di-đà vì Phật giáo Nhật Bản theo Đại Thừa Phật giáo chú trọng về những vị thần thánh siêu phàm và sự tưởng thưởng trên thiên giới hơn là những câu chuyện mang tính chất

trần tục của những kiếp đời của Phật. Bộ Tam Tôn Tachibana là một lối diễn tả bằng điêu khắc cho một đề tài rất trứ danh trong Phật giáo Trung Quốc và nó đặc biệt nổi bật trong số các bức tranh tường được bảo quản tại Đôn Hoàng. Cả ba hình tượng được đặt cao trên những bông sen và xung quanh có những họa tiết sóng nước thủy ba, gồm cả những chiếc vòi bạch tuộc vươn dài ở phần đáy. Các hình tượng cũng chỉ rõ sự chuyển mình đến với phong cách chín chắn đời Đường Trung Quốc, với những hình thể tròn trịa và nếp xếp tự Nhiên hơn.

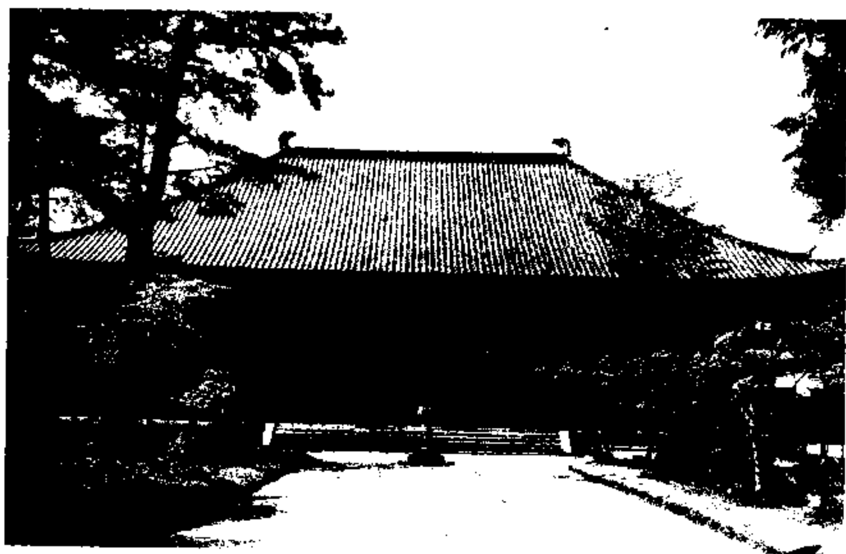


128. Tượng Amida (Phật Di Đà) và hai Bồ tát, đầu tk.8. Điện đường của Mệnh Bà Tachibana, chùa Horyuji, đồng mạ vàng, cao 33

Vào giữa thế kỷ thứ 8, hai nước ngày càng quan hệ thân thiết hơn và những kiểu thức mới nhất của Trung Quốc xuất hiện hầu như ngay lập tức trong nghệ thuật Nhật Bản và người Nhật quyết tâm theo kịp những thành tựu của những tông phái Phật giáo tại lục địa với những công trình đòi hỏi chi phí khổng lồ và công sức lớn lao..

Thành quả to lớn nhất của thời kỳ đầu là sự cống hiến của phức thể vĩ đại Todaji năm 751. Nó gồm một dãy những công trình kiến trúc được xếp đặt theo thứ tự lớp lang, gồm có điện đường đặt tượng thờ (*kondo*), là một tòa nhà bằng gỗ to lớn nhất thế giới còn lại đến ngày nay, mặc dù những trận hỏa hoạn và những cuộc tái thiết đã thu nhỏ kích thước của nó gần đến một phần ba. Khổ thay, công trình trung tâm là bức tượng khổng lồ bằng đồng thiếp của đức Phật hầu như bị thiêu hủy toàn bộ. Người ta đã tạc lại bức tượng, nhưng tượng không làm đúng y theo kiểu thức nguyên thể hồi thế kỷ thứ 8. Chất đồng thau được sử dụng quá mức trong lần đúc khuôn nguyên thủy đến nỗi vật liệu này hầu như không sử dụng nữa trong nhiều thế kỷ, chúng ta có thể cảm nhận được toàn bộ tinh thần của thời kỳ nghệ thuật Phật giáo Nara từ những phần nhỏ của chùa Todaji và những ngôi chùa kế cận. Chúng cũng bị hư hại một cách tương tự qua nhiều thế kỷ, nhưng vẫn còn giữ được những hình.tượng, những bức tranh và những bộ phận kiến trúc của những gì để có thể hồi tưởng lại thế kỷ vĩ đại nhất của vùng Đông Á về nghệ thuật Phật giáo.

Các bức họa mỹ lệ nhất là những bức tranh tường đầu thế kỷ thứ 8. Có một dạo chúng bao phủ những bức tường của điện đường Horyuji. Các bức họa này được thực hiện theo truyền thống đời Đường, tương tự như đa số các công trình nghệ thuật thế kỷ thứ 8 của Nhật Bản và sự mất mát của chúng trong thời buổi hiện đại thật là vô cùng bất hạnh sau khi nghệ thuật đời Đường bị hủy diệt toàn bộ trong suốt những cuộc đàn áp thế kỷ thứ 9 ở Trung Quốc. Cốt tủy của



129-131. Kondo chùa Toshodaiji, giữa thế kỷ thứ 8, Nara. Lối vào phía trước và 2 tượng : Tỳ Lô Giá Na Phật, phủ sơn mài, cao 303cm và Bồ Tát mười một đầu, nghìn tay, gỗ sơn mài, cao 550cm





hội họa Phật giáo Nhật đầu tiên nhất thuộc về thế kỷ kế tiếp và nó được các nghệ nhân tạo tác dưới ảnh hưởng ngày càng lớn mạnh của các phái Mật tông. Các nghệ nhân này bắt đầu đặt nguồn cảm hứng của họ trên cơ sở thẩm mỹ bản xứ đang nổi lên hơn là trên kiểu mẫu của lục địa.

Tính phổ quát hiển nhiên của các phái Mật tông có thể tìm thấy trong những tòa nhà đồ sộ của thế kỷ thứ 8, chẳng hạn như là đền Toshodaiji, một trong những ngôi đền khác tương tự như đền Horyuji ở vùng ngoại ô của Nara. Điện đường chứa tượng *kondo* chủ yếu vẫn nguyên vẹn là một thí dụ khác về kiểu thức đời Đường tại nước Nhật. Mái nhà của nó được tái thiết lại khiến chiều cao nguyên thủy gia tăng và làm thay đổi đường nét của tòa nhà. Tuy nhiên sơ đồ phần bên trong. định hướng về mặt tiền, khác hẳn rõ rệt với các điện đường có trước đây. Nếu đền Horyuji có bệ tượng nằm ở trung tâm điện đường, thì điện tường Toshodaiji bây giờ được gắn thêm bức tường đằng sau, không chọ tín đồ đi vòng và chỉ cho phép người đó đối diện trực tiếp tập họp có thứ bậc của các tượng thờ. Tín đồ có thể nhìn thấy tập hợp tượng này xuyên qua năm lối vào rộng lớn khi đến gần. Khu vực phía sau bị ngăn kín lại và dành cho nghi thức Mật giáo. Ba bức tượng chính yếu là tượng đức Phật siêu phàm Tỳ-lư-giá-na Phật, hai bên tượng Quán Thế Âm nghìn mắt nghìn tay và đức Phật Dược sư (Bhaishagjaguru) mà bên Nhật được gọi là Yakuschi. Chúng được đặt tựa vào phần sau của cái bệ thấp, sau tượng các Thiên Vương Hộ Thế nhỏ hơn và các vị thần kém quan trọng hơn. Tượng Quán Thế Âm mười một đầu và có nghìn tay (bên Nhật gọi là Kannon) trở nên đặc biệt quan trọng trong sự thờ kính có tính chất mật tông vì việc nhiều đầu nhiều tay rất thích hợp với các tập tục bí mật của Phù chú giáo. Bức tượng trung tâm của đức Tỳ-lư-giá-na Phật đầy uy lực, ít có điểm chung với những hình tượng trẻ trung và nhân từ của thế kỷ thứ 7. Ngược lại nó tỏa ra một cảm giác xa xôi và nghiêm nghị rất xa cách với những viễn tưởng tiếp dẫn về Tây Phương Cực Lạc



132. Ganjin thiền định, cuối thế kỷ 8, Toshodaji, sơn mài, cao 79,7cm

của Phật A Di Đà. Mặc dù tượng được làm bằng sơn mài khô, nó có thể giống với các bức tượng khổng lồ bằng đồng thau Tỳ-lư-giá-na Phật tại Todaiji và nó đại diện cho đỉnh cao của lòng chí nguyện của triều đình trong việc thiết lập nước Nhật thành một quốc gia Phật giáo quan trọng.

Một khía cạnh quan trọng khác của nghệ thuật Phật giáo vùng Đông Á đặc biệt rõ nét trong nền văn hóa Nhật cũng được tìm thấy tại Toshodaiji. Tượng Ganjin, một vị thiền sư Trung Quốc thế kỷ thứ 8, sáng lập ra đền Toshodaji đặc biệt gây chú ý về mức độ nhạy cảm và tính trung thực cao độ của nó. Sơn mài, một chất liệu độc đáo ở Đông Á được chế tạo ra bằng cách sơn bồi những lớp áo mỏng lên bên trên các lớp vải phủ lên xung quanh một cái lõi bằng đất sét hoặc đôi lúc bằng gỗ và lõi này được lấy ra sau khi sơn mài đã cứng lại thành một cái vỏ. Việc sử dụng một khuôn mẫu bằng đất sét và những lớp sơn mài sơn chồng lên cho phép các nghệ nhân thực hiện những chi tiết sắc sảo. Bức tượng trên độ tuổi 1200 năm vẫn còn giữ lại tính chất trung thực độc đáo và y như thật của nó. Theo sự ghi nhận của nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật Sherman Lee thì bức tượng cực kỳ sống động này thuộc về một nhánh của

nghệ thuật Phật giáo chuyên các loại tượng tu khổ hạnh mà người ta nhìn thấy lần đầu tiên ở tượng đức Phật khổ hạnh của thời kỳ Gandhara. Bức tượng có sức hút đặc biệt đối với các nghệ nhân Nhật Bản là những người mà lòng thành kính thậm chí vượt qua các kỹ thuật như thế qua việc trộn lẫn tro của người quá cố với đất sét dùng để tạo thành bức tượng chân dung. Tính chất trung thực thần bí tương tự như trên khiến cho bức tượng được xem gần như là một thánh tích linh thiêng và từ ngữ "tính hiện thực" vượt qua cả những giới hạn truyền thống của nghệ thuật.

Chủ nghĩa tự nhiên biểu cảm này và sự ưa thích tâm lý hiện thực chủ nghĩa cũng có thể được nhìn thấy trong bức tượng đất sét của đức Duy Ma Cật từ một trong số các tấm bảng đặt trên tầng trệt chùa Horyuji. Đức Duy Ma Cật là một nhân vật huyền thoại sống cùng thời với đức Phật và là một người thế tục nổi tiếng về tài tranh biện. Những hình tượng của ngài nhấn mạnh các đức tính của con người, đặc biệt là tuổi tác và vóc dáng nặng nề của ngài. Ngài được mô tả đội một mũ của người thế tục và đắp y; và cái đường như giống một chiếc cổ nọng mà thực ra là bộ râu dầy cộm của Ngài. Bức tượng thuộc đầu



133. Duy Ma Cật/Vimalakirti, đầu thế kỷ 8 chùa Horyuji, Nara, đất sét, cao 50cm

thế kỷ thứ 8 này cũng biểu hiện tính ưa hài hước của người Nhật đôi khi đến độ trào phúng mà người ta thường thấy ở các bức tranh cuộn sau này. Những bức tượng thực chắc chắn đã được biết ở Trung Quốc và Hàn Quốc nhưng sự ưa thích nắm bắt được chiều sâu tâm lý như thế đó, được sử dụng cho người có lòng sùng mộ cực điểm vẫn còn là thuộc tính riêng biệt của nước Nhật. Ít có một bức tượng nào tại bất kỳ nơi đâu có thể sánh bằng những bức tượng do các nghệ nhân Kamakura thực hiện mô tả ngọn lửa sùng đạo cuồng nhiệt nhất của các tín đồ Phật giáo.

**** Sự xuất hiện kiểu thức Nhật (Thời kỳ Heian, 794-1185)***

Lịch sử thật éo le khi sự thắng lợi vật chất của Phật giáo - đất đai được miễn thuế, tài sản lớn, có được uy quyền là những yếu tố đàng sau sự dời đổi kinh đô của vua chúa, khiến cho sinh hoạt của nó bị giới hạn chẳng hạn như việc các ngôi chùa bị cấm không được ở trong khuôn viên của thành phố mới xây. Nara vẫn còn là nơi có đa số đền chùa, trong lúc các phái Mật giáo dọn tới các nơi hẻo lánh trong núi và những nơi được bảo quản tốt nhất nằm tại Muroji. Tuy nhiên những sự thay đổi không phương hại cho sự phát triển của niềm tin, vì nguồn cảm hứng mới tiếp tục nhập từ Trung Quốc, đặc biệt là với các tu sĩ, được chính quyền được cử đi du học, hồi hương. Hai vị tu sĩ hành hương vĩ đại nhất trong số các cao tăng của Nhật là Saicho và Kukai. Hai vị này đã lập nên các tu viện đầu thế kỷ thứ 9, một xây ở Kukai, trên núi Hiei và một tu viện nữa ở vùng Nam Nara trên ngọn núi Koya. Họ đã xây dựng những tông phái và chúng trở nên các trung tâm Phật giáo chính yếu, hoạt động cùng lúc với nước Nhật vươn lên để thoát khỏi sự thống trị văn hóa của Trung Quốc. Trong suốt thời kỳ Heian chúng tiếp tục thống lĩnh các tông phái Phật giáo.

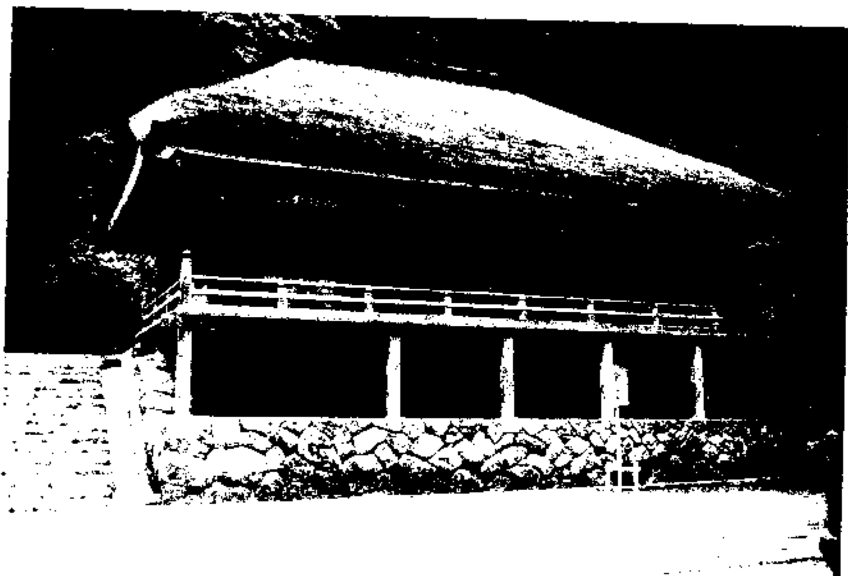
Saicho (767–822) đã chịu ảnh hưởng của hệ thống Thiên Thai tông của Trung Quốc. Hệ thống này đặt nền tảng trên kinh *Diệu Pháp Liên Hoa* và bao gồm luôn cả niềm tin vào sự siêu thoát ở cõi Tây Phương Cực Lạc của A-di-đà. Chuyến đi thăm Trung Quốc do nhà nước hỗ trợ năm 804 đạt kết quả là có một hệ thống, tiếng Nhật gọi là Ten dai. Hệ thống này dung hòa tất cả những niềm tin thành một giáo điều. Saicho tổng hợp các tập tục bí truyền của những giáo phái khác thành một thứ Phật giáo tổng hợp chủ yếu của nước Nhật. Niềm tin của Ngài được mở rộng để bao gồm những phương tiện khác nhau hướng về sự giải thoát chẳng hạn như công tác từ thiện hoặc như nghiên cứu kinh tạng. Hệ thống mở rộng của ngài Saicho nhanh chóng đạt sự nổi bật trong cả nước. Tự viện tổ đình nhỏ bé của Saicho có tên là Enryakuji nằm trên núi Hiei được hoàng gia bảo trợ và nó nằm cận thủ đô nên chẳng bao lâu trở nên thịnh nhất. Tu viện có trên 300 tòa nhà và mãi tới năm 1571 thì bị tiêu hủy. Để đổi lấy sự ủng hộ của hoàng gia, các tu sĩ tuyên thệ bảo vệ triều đại và điều này cho thấy một ví dụ khác về sự hấp thụ của đạo Phật vào chất liệu của nền văn hóa Nhật.

Kukai (774 – 835) sáng lập phong trào Phật giáo thứ nhì. Nó cũng quan trọng và sau khi Ngài mất, lấy tên là Kobo Daishi. Tông phái Shingon (Chân ngôn) của Ngài xoay quanh các phù chú chân ngôn tổng trì của Phật giáo, nhấn mạnh vào sự biệt truyền giáo lý và thực hiện bằng miệng. Shingon cũng thu hút vô số thần thánh vào bên trong ngôi đền thờ, gồm cả những thần thánh của Thần Đạo. Quả thật tất cả những sinh vật phù du đều được xem như là những hóa thân của đức Tỳ-lư-giá-na Phật toàn năng. Việc hiểu thấu được giáo lý của ngài cho phép ta đạt tới sự giải thoát trong cõi đời này. Nó tiêu biểu cho giai đoạn cuối cùng mang một ý nghĩa tôn giáo trên thế giới hiện tượng. Nghệ thuật Phật giáo Shingon sử dụng các đồ dùng tinh vi như là các mạn đà la, các đồ pháp khí và vô số các thần linh để nâng cao ý thức. Kukai cũng được sự hậu thuẫn của

hoàng gia và có thể mở thêm một khu liên hợp có tên tắt là chùa Toji nằm ngay phía bên ngoài những cổng kinh đô Kyoto. Ngôi chùa này đưa giáo lý Mật tông của ngài một cách có hiệu quả vào thủ đô.

Bấy giờ sức lực và hậu thuẫn của tông phái đã thâm nhập vào xã hội Nhật và đưa tới kết quả là đã nảy sinh một nghệ thuật Phật giáo mang tính mỹ thuật cao cùng với một sức mạnh khủng khiếp. Những cảnh tượng của giáo phái Tendai của ngài Saicho về cõi Tây Phương Cực Lạc được thực hiện với một độ nhạy cảm lớn về màu sắc và chi tiết tinh tế khó có nghệ thuật nào trong thế giới Phật giáo vượt qua được các mức độ phức tạp và uy lực đặc biệt của nghệ thuật Shingon. Mặc dù tất cả những công trình hội họa đều bị tiêu tan, những gì còn sót lại cho thấy rõ trình độ mỹ thuật và kỹ năng lấn lướt những tác phẩm có nguồn gốc Trung Quốc có trước đó. Các mạn đà la tô màu, các bộ tượng thần linh giám hộ và các tập hợp ảnh tượng siêu phàm đều là những thành tựu đẹp nhất của nghệ thuật Heian thời đầu và sự mất mát của chúng làm hạn chế một cách nghiêm trọng sự hiểu biết của chúng ta về nghệ thuật Phật giáo thời kỳ này.

Do nội chiến, nhiều tượng tại Toji thuộc thế kỷ thứ 9, không còn sót lại gì mang tính chất kiến trúc nguyên thủy của Toji hoặc là của một trong hai ngôi đền xây trên núi. Một số ít công trình đã vượt qua những cuộc bể dâu thì nằm tại Muroji, một nơi hẻo lánh và đó là bằng chứng kiến trúc độc đáo duy nhất về những thay đổi xảy ra trong Phật giáo Nhật Bản ở thế kỷ thứ 9. Công trình liên hợp hẻo lánh này của giáo phái Chân ngôn (Shingon) hiện giờ vẫn giữ lại phần lớn không khí Mật tông của nó bao trùm bên trong các ngọn thông cao ngất đối lập với những ngôi đền lớn của Nara thành thị. Do địa thế lồi lõm và dốc đứng, công trình không tuân theo kiểu thức đối xứng theo trục hoặc kiểu mẫu kích thước khổng lồ. Điện thờ tượng *kondo* được xây một cách chủ ý bên trên sườn đồi, những cây cột trần và những viên đá gọt đẽo của nó làm tăng thêm



134 - 135. Kondo và chùa, tk.9, Muroji, Nhật Bản



vị trí và sắc thái riêng của nó đối với khung cảnh thiên nhiên. Một lần nữa, các kiến trúc Muroji, khác với các ngôi chùa lợp ngói của Trung Quốc. Chúng tuân theo tục quán của Thần Đạo, dùng mái nhà làm bằng những lớp ván cây tuyết tùng mỏng. Mặc dù mái hiên của nó được sửa đổi lại trong thế kỷ thứ 7 và kích thước của nó còn kém hơn một phần ba kích thước của điện đường *kondo* của đền Toshodaiji, nó vẫn giữ lại cùng một họa đồ tổng quát với các hình tượng đặt trước

tòa nhà, mặt day ra phía trước để phù hợp theo tập tục Mật tông, hơn phân nửa tòa nhà được ngăn phân cách lại để dùng vào các nghi thức bí mật. Cách đó không xa là một ngôi chùa năm tầng lầu, có hình dạng bé nhỏ đến độ nó trông như là mô hình một cái nhà làm để chưng bày chơi. Chùa tuân theo những hình dạng cổ truyền như thấy ở Horyuji, ngoại trừ những mái của nó được lợp bằng gỗ thay vì bằng ngói.

Kiến trúc của thời kỳ đầu Heian đã phản ánh những sự thay đổi trong Phật giáo Nhật và sự phát triển một sở thích mang tính chất bản xứ hơn. Những mảnh gỗ cứng chắc bây giờ thay thế bằng đồng thau, đất sét hoặc sơn mài của những thế kỷ trước và những thân tượng đều là những hình thể nặng nề to lớn với gương mặt lạnh lùng và đang trầm tư trong thiền định như xua đuổi tín đồ hơn là thu hút sự chú ý của người ấy. Chủ nghĩa tự nhiên đặc sắc của thời Nara mà bức chân dung của Ganjin tiêu biểu được thay thế bằng những hình tượng có tính cách riêng và có kiểu thức hơn, mặc dù chúng thường mang vẻ gợi cảm, các lằn nếp vải xếp đặt nhịp nhàng và sinh động tự nhiên. Các nghi thức mật tông của phái Tendai (Thiên Thai) nhất là các phái Shingon (Chân ngôn) đã khóa kín lại mối tương quan mời gọi giữa hình tượng và người tín đồ và không dành chỗ cho chủ nghĩa tự nhiên của thế kỷ trước. Chúng thay thế nó bằng các hình tượng có sức mạnh huyền ảo và bộ dạng thiên về nội tâm khác hẳn với những tác phẩm Hàn Quốc và Trung Quốc đương thời.

Trong vô số các hình tượng phức tạp gắn liền với Phật giáo Mật tông, không có hình tượng nào phi thường hơn các hình tượng của Ngũ Vương hay gọi là Myo-o, mà cái nổi tiếng nhất là hình tượng uy quyền nhất nằm giữa nhóm, có tên là Fudo Myo-o. Những hình tượng như thế có nguồn gốc Phù chú giáo Ấn Độ. Chúng được sắp đặt theo bốn phương hướng của một mạn đà la và chúng đối kháng với những hình tượng trẻ trung và dịu dàng trong thời kỳ đầu tiên của Phật giáo Nhật Bản với các nét sáng tạo và đầy cương nghị của chúng. Cùng với



136. Fudo Myo-o xanh lam với hai hầu cận, khoảng năm 1300, gốc Nhật Bản, tranh cuộn mực và phẩm màu trên lụa, 183 x 114,3cm

chư vị mật tích nhất của Phật giáo, các hình tượng này được vay mượn từ đền thờ bách thần Ấn Độ giáo, bởi vì các tập tục Phù chú giáo đã ảnh hưởng tới cả hai hệ thống. Mặc dù thần Fudo Nhật được xem như một vị thần hiền từ, tượng xuất phát từ những nét dữ tợn và hủy diệt của thần Shiva Ấn Độ giáo. Thể theo các bản kinh Phật – sự chấp kinh đã góp phần vào những đức tính thường khi kỳ lạ đôi lúc khôi hài của ngài. Thân thể ngài Fudo phải tròn lẳn và có nước da sậm đen, tay phải ngài phải cầm một thanh gươm và một sợi dây. Đáng lý ra ngài phải có những nanh vuốt, những con mắt lồi ra và cường độ tập trung của ngài phải được thể hiện qua sự cắn môi dưới của mình. Dáng điệu dữ tợn của ngài phải được tăng cường bằng việc sử dụng các hòn đá làm đài tọa thay vì dùng đài hoa sen theo kiểu thông thường. Trong lối diễn tả này sự hung dữ của ngài được giảm bớt đi nhờ sự ham chuộng các đồ án trang trí chẳng hạn như những hòn đá và những ngọn lửa cách điệu, tức là những khía cạnh của sở thích vốn có lâu đời của Nhật Bản thiết lập từ thời Kamakura.

Nửa phần còn lại của thời kỳ Heian còn được biết với cái tên là Fujiwara, gọi theo tên của gia tộc thống trị, biểu lộ một tầm mức khác của nghệ thuật Phật giáo Nhật Bản. Thế kỷ thứ 11 và 12 được hình thành bởi một chuẩn thẩm mỹ trang nhã bắt nguồn từ một nền văn hóa được bảo trợ tương tự như nền văn hóa của thời đại Tống của Trung Quốc và của thời đại Koryo của Hàn Quốc. Hai nền văn hóa này, mỗi cái đều mang tính nội quan và tinh thần của chúng được liên kết với một ý thích nâng cao về những nét mỹ lệ của các bộ môn nghệ thuật. Suốt vùng Đông Á, một số trong những thành tựu vĩ đại nhất về nghệ thuật và văn học đã diễn ra trong suốt những thế kỷ đầu của thiên niên kỷ thứ nhì. Ngày nay người ta xem chúng như là những giây phút rực rỡ và có văn hóa trong lịch sử; nhưng khốn thay, các thành quả nghệ thuật của chúng đã không giúp đỡ chúng đối phó với những thực tế phủ phàng của thế giới chính trị bởi vì mỗi thời kỳ đều đã kết thúc bằng chiến tranh.

Thế kỷ đầu tiên của thời đại Heian đã chứng kiến sự vươn lên của Phật giáo Mật tông nhưng những thế kỷ còn lại bị thống lĩnh bởi các tín đồ của Phật A-di-đà/Amida. Đây là những giáo phái sùng tín có nghệ thuật mô tả những vinh quang của Tịnh Độ cùng với những màn tra tấn cực hình ghê rợn của các tầng địa ngục. Niềm tin vào sự tưởng thưởng đầy hoan lạc được hỗ trợ bởi một niềm tin lớn mạnh vào Mappo, dịch sát nghĩa là "thời mạt pháp", đã kề cận. Nó gây ra nỗi sợ hãi rằng thời đại đương thời sẽ chấm dứt vào năm 1052 và được tiếp nối bởi một thời đại thậm chí còn suy thoái hơn nữa. Con đường giải thoát phải thông qua con đường sùng mộ hoàn toàn đức Amida và Phật giáo tập trung vào sự đảm bảo cho sự đầu thai vào cõi Tây Phương Cực Lạc. Nghệ thuật đặt trọng tâm vào những cảnh tượng của đức Amida, chốn Tịnh Độ cực lạc của Ngài và các Bồ tát mà lòng thương xót được cần đến để đạt tới mục tiêu này. Một niềm tin như thế vào sự thay đổi đã quá kề cận và sự tiêu hủy, xuất phát từ triết lý



137. Shaka Nyorai, tk.9, Muroji, gỗ, cao 283cm

của đạo Phật, đã làm cho ý thức về kiếp sống phù du, sự nhạy cảm với sự chết và vẻ đẹp của sự phù phiếm càng được nâng cao. Quan niệm đặc biệt về tiềm năng này có tên là Mononoaware. Nó được gắn liền mật thiết với thời đại Heian muộn màng và vẫn còn là một ảnh hưởng văn hóa trong nghệ thuật Nhật Bản cho đến hiện giờ. Trong một tình huống ngẫu nhiên khác, tương tự như sự sống còn hiếm hoi của nền kiến trúc ban đầu và nền hội họa trong ngôi đền Tamamushi, một công trình kiến trúc thời kỳ Heian muộn màng vẫn còn đấy để phản ánh lên các niềm tin đó.

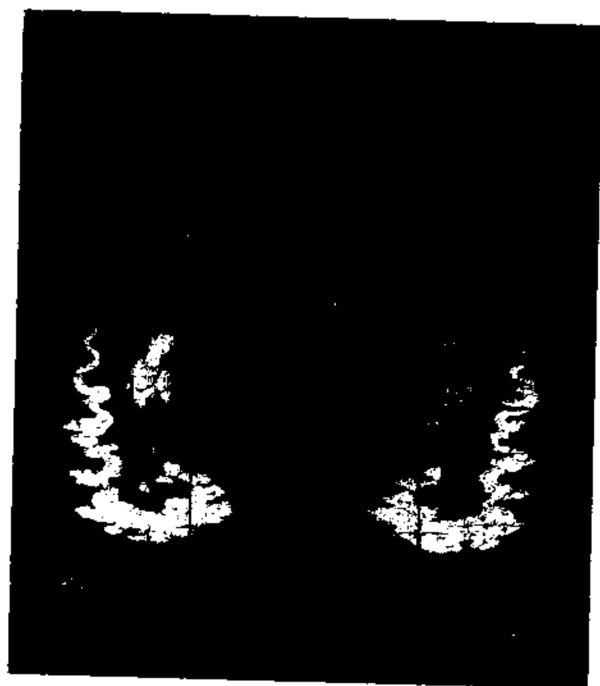
Điện đường Phượng Hoàng, còn gọi là Byodo-in, nằm ngay bên ngoài Kyoto, nguyên thủy là một biệt thự kiểu Fujiwara. Sau đó biệt thự được biến thành một ngôi chùa bởi những nghệ nhân lịch lãm nhất của đương triều. Chùa là một bản sao bé nhỏ của miền Tây Phương Cực Lạc và là một biểu tượng của sự phục sinh và sự bất tử. Lối kiến trúc của nó không có gì là giống với kích thước khổng lồ của những ngôi đền Nara hoặc là giống với vẻ trầm mặc của những điện thờ trên núi của những phái Mật tông. Thay vào đó là kích cỡ con người thường, tạo ra xúc cảm mời gọi và lối trang điểm tuyệt mỹ của nó. Tên của chùa xuất phát từ những con chim phượng hoàng đậu bên trên mái chùa chính mặc dù toàn bộ ngôi chùa có mô hình của con chim huyền thoại này, với những chiếc cánh đối xứng cả hai bên và một chiếc đuôi nhô ra phía đàng sau. Những mái chùa bằng tranh của thời kỳ đầu tiên toát lên một tính chất thanh tú và tao nhã đặc biệt của nước Nhật. Những tính chất này đặc thù cho các bộ môn nghệ thuật của nền văn hóa Fujiwara.

Công trình kiến trúc vĩ đại của nghệ thuật phong nhã Heian được tìm thấy bên trong sảnh đường. Một đức Amida an tọa, xung quanh ngài là vầng hào quang rỡ ràng, cao ngất bên trên người sùng mộ. Tuy nhiên, Ngài tỏa ra lòng thương cảm hơn là uy lực gây khiếp sợ như hình tượng của Tỳ-lư-giá-na Phật. Bức tượng vĩ đại nhất của nghệ nhân Jocho trong điện đường



138. Byodo - In, năm 1053, gần Kyoto

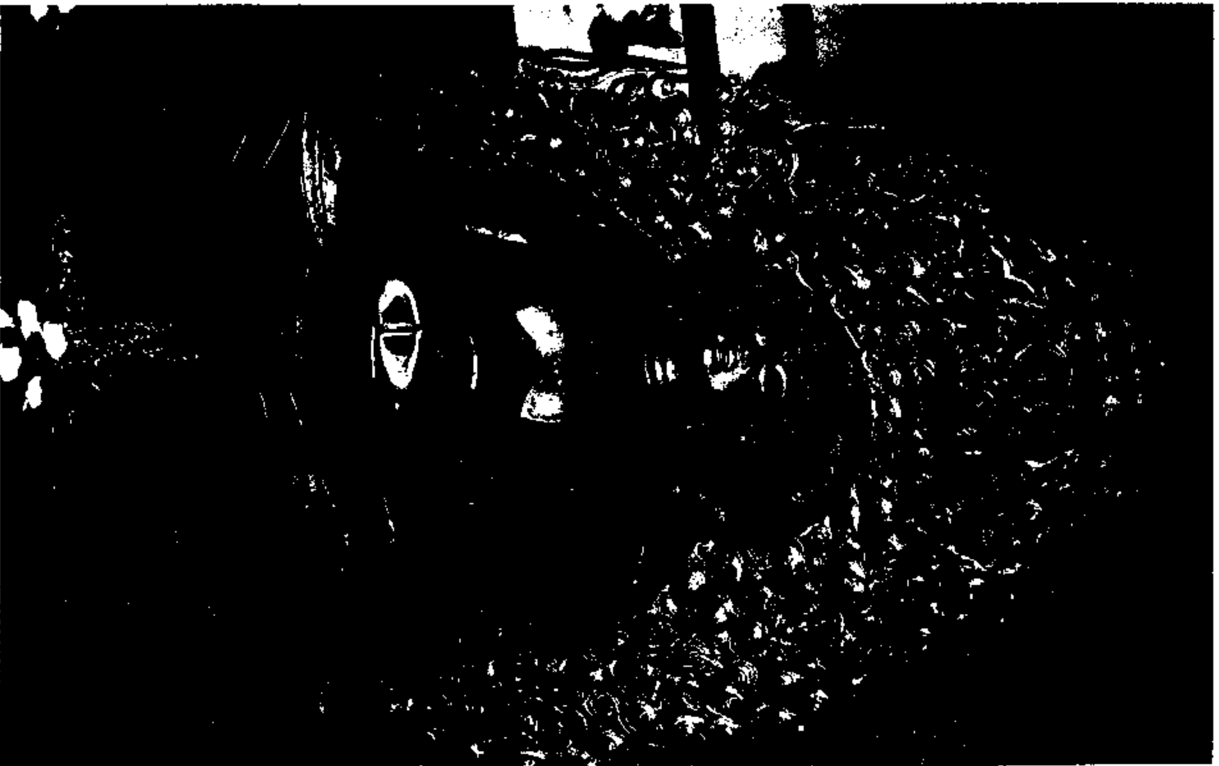
Phượng Hoàng đã diễn tả nên những gì đang phát triển bên trong nền điêu khắc của Nhật Bản hằng bao thế kỷ nay : một sự cân bằng độc nhất vô nhị giữa sức mạnh và sự thanh tú, giữa hình khối và lối trang trí và một cảm thức tế nhị về màu sắc. Đó là những chất lượng đi tới việc xác lập giá trị nghệ thuật của Nhật Bản. Jocho cũng đi tiên phong trong việc cải tiến kỹ thuật bằng cách sử dụng hiệu quả thợ thủ công chạm trổ làm đẹp hẳn lên các khối gỗ. Tuy nhiên phải nói rằng chính sự phát huy tổng thể ý thức sáng tạo nghệ thuật đã làm cho công trình điêu khắc này trở thành bức tượng có lẽ được khen ngợi nhất của Nhật Bản và không có nghệ nhân đời sau làm được một tác phẩm có thể sánh bằng với kiệt tác này dù họ đã hết sức cố gắng. Các hình khối đều mạnh mẽ mà giản dị, tuy nhiên chúng có những chi tiết tinh tế. Thay vì bị lấn át bởi phần thiếp vàng hoặc phần hào quang công phu của nó, tính chất đồ sộ của bức tượng được sự bổ sung bởi sự rực rỡ tương tác của nó. Mặc dù bức tượng A-di-đà có kích cỡ đồ sộ,



139. Phật A Di Đà giáng hạ trên núi, tk.13, thời Kamakura, Zenrlnji, Kyoto. Tranh cuộn, màu trên lụa, 138 x 118cm

cao hơn 2,5 mét và nhiều thành tố cấu tạo, nhưng tượng vẫn biểu hiện một sự mời gọi và một sự tiếp dẫn tin cậy vào cõi Tây Phương Cực Lạc.

Trên những bức tường bao bọc xung quanh tượng đức A-di-đà có những hình tượng của những vị Bồ Tát và những nhạc sĩ siêu phàm, là những thiên tiên phục vụ cho cõi Tịnh Độ. Trên cửa và tường là những tranh vẽ mô tả Tây Phương Cực Lạc trong bốn mùa. Đây là một đề tài phổ biến trong hội họa Nhật. Lại còn có những nhóm tượng, gồm có đức A-di-đà và phụ tá của Ngài và có tên là Raigo ("Đức A-di-đà giáng trần"). Họ không chỉ chờ đợi kẻ chết mà còn giáng thế để đưa những kẻ sùng mộ tới chốn tưởng thưởng siêu phàm. Đến đầu thế kỷ 11, các sự tưởng thưởng của cõi Tây Phương Cực Lạc đã trở thành một đề tài thống lĩnh duy nhất. Nó được phổ hóa bởi các bài viết của các thiền sư và được minh họa bởi một số bức họa công phu nhất của triều đình Fujiwara. Trên thực tế, phần bên trong của sảnh đường Byodo-in, bao gồm cả đức A-di-đà và trợ tá của Ngài, rất có thể là một tác phẩm Raigo ba chiều, một đề tài thường được thực hiện trong hội họa.



140. Jocho, Amida (Adiđà), Byodo-in, gần Kyoto, vàng lá và sơn mài trên gỗ, cao 295

* *Giai đoạn thứ ba (KamaKura và các thời kỳ Murpmachi, 1185 – 1573)*

Nửa phần còn lại của thế kỷ 12 là một thời kỳ có những cuộc nội chiến tàn khốc đưa tới những hậu quả nghiêm trọng cho vô số đền chùa và những kho báu của chúng. Sự xuất hiện của các nhà lãnh đạo quân sự là một kiểu mẫu tiếp tục trong gần 700 năm. Điều này đã phát huy Thần Đạo và đạo Phật. Các phương hướng mới trong nghệ thuật đã đưa tới kết quả là sự phát triển của các tông phái Zen, Tịnh Độ và Nichiren. Không giống ba phái Tendai và Shingo ôm đồm mọi thứ, ba phái chủ yếu thời Kamakura này thiên về những diễn giải nông cạn và biệt phái hơn, thậm chí đến độ lên án công khai các giáo phái cạnh tranh. Lời giáo huấn của họ rất đơn giản dù đó là sự thiền định hoặc cuộc sống tu thiền hoặc là sự thấm nhập đạo bằng lòng sùng tín và việc xưng tụng hồng danh của đức A-di-đà của các giáo phái khác đã khiến cho họ dễ tiếp cận với nhiều tầng lớp xã hội hơn. Cuối cùng các giáo phái này đã phát triển trong suốt thời kỳ Kamakura đều vươn lên tới những vị trí thống lĩnh trong Phật giáo Nhật Bản và duy trì trong thời hiện đại. Tính hài hước, tính trào lộng và tính hiện thực đều hấp dẫn đối với một tôn giáo có sức thu hút đông đảo quần chúng và có cơ sở rộng lớn như thế.

Thành tựu nghệ thuật đầu tiên của thời kỳ Kamakura là sự phục sinh của các truyền thống cổ điển, bao gồm những sự thích thú mới có lại về những câu chuyện về đời sống của đức Phật Thích Ca Mâu Ni và việc xây dựng lại những ngôi đền bị tiêu hủy trong các cuộc nội chiến. Những người thừa hưởng đợt bảo trợ này là những ngôi chùa tại Nara, là những công trình đã ủng hộ cho chính nghĩa Kamakura, nhất là các đền Todaji và Kofukuji. Sự xuất hiện của ba giáo phái Phật giáo Kamakura với tâm lý sùng tôn các tiền bối của họ, đã đưa tới nhu cầu xây dựng các tổ đường để thờ các vị sáng lập. Giờ đây chúng được thêm vào khu liên hợp truyền thống của tự

viện để thờ tự các vị tổ sáng lập cũ. Một nhóm điêu khắc gia bậc thầy dưới sự hướng dẫn của giáo phái nổi tiếng Kei, những hậu duệ của ngài Jocho và lấy cảm hứng từ những kiểu mẫu nghệ thuật đời Đường và đời Tống của Trung Quốc. Họ đã phục hồi lại các sự vinh quang của thời trước đây và còn làm hơn thế nữa : họ đã tạo dựng nên cái gọi là khối lượng lớn về công trình điêu khắc thanh lịch nhất của nước Nhật.

Điêu khắc gia Unkei (mất năm 1223) nổi tiếng nhất trong số các điêu khắc gia thời kỳ Kamakura với xưởng điêu khắc của ông cho ra liên tục các công trình nghệ thuật rực rỡ. Bức tượng gỗ mang tên Muchaku của ông làm cho tính hiện thực đã vượt khỏi mức độ giống y như hệt lý tưởng của nó và đã gợi lên cái ý tưởng là có một con người thực sự đã cung cấp cho ông nguồn hứng khởi. Nhân vật là một vị trưởng lão nước Ấn Độ sinh sống trước đây hàng thế kỷ tại vùng Gandhara, thế mà Unkei đã khắc họa cho ông một tư thế tự nhiên và một nét mặt trầm tư đi vào cõi sậu kín tâm lý. Chỉ riêng mỗi gương mặt đã là một bức chân dung quan trọng với phần ốp thêm đôi mắt bằng pha lê vào tạo ra cái nhìn chầm chầm sâu sắc. Đã từ lâu các nghệ nhân Nhật đã quan tâm tới tính hiện thực và nghệ thuật chân dung. Họ đã lấy nguồn cảm hứng từ các bức chân dung Trung Quốc mô tả các vị tu sĩ và họ đã đưa đề tài này lên tới những thành tựu mới mẻ khác.

Ảnh hưởng của Unkei còn có thể được nhìn thấy ở các đệ tử của ông. Họ đã đưa phong cách của ông lên tới những tầm mức cao cấp hơn của năng lực không chỉ diễn tả bằng cách tạo dựng ra hình tượng các thần thánh và các người hành hương được lý tưởng hóa và được mô tả trong các tác phẩm văn học mà còn bằng các bức chân dung diễn tả các tín đồ hành hương đi tới những ngôi đền trong khắp cả nước. Người đệ tử của Unkei là Takei đã thực hiện kiệt tác mang tên Basu-ten. Tác phẩm này đặt tại đền Sanjusangendo ở Kyoto và đây vẫn còn là một cách thức mô tả tài ba bằng nghệ thuật sự sùng mộ cùng cực của những người hành hương đi khắp chốn của thời

kỳ đó. Óc quan sát tỉ mỉ những người xung quanh mình của Tankei dẫn tới những chi tiết nghệ thuật như là đôi mắt nhìn trừng trừng sâu sắc và những ngón tay xương xẩu, minh chứng cho một cường độ mạnh mẽ của sự sùng đạo. Nét thanh tú và bản chất u sầu được thay thế bằng cường độ tập trung phát sinh bởi lòng tin tưởng cuồng nhiệt. Những tượng như thế đã dấy lên được một sự hưởng ứng chung của các tông phái ngày càng mở rộng và được quảng bá của Phật giáo thời kỳ Kamakura.

Góp phần vào việc tái xây dựng đền Todaiji, xưởng điêu khắc của Unkei đã tạo ra hai hình tượng giữ cửa trấn khu Nam Môn (cổng Nam) mới được xây. Các cặp tượng thần giữ cửa như trên xuất hiện trong nghệ thuật Ấn Độ mặc dù phần lớn các võ phục và các tư thế hung dữ của chúng xuất xứ từ vùng Trung Á. Trong tiếng Sanskrit chúng có tên là Dvarapala, trong tiếng Nhật chúng được gọi là Nio. Trong Phật giáo Trung Quốc các tượng này rất nổi bật và các tượng bằng gỗ khổng lồ của Unkei cao trên 8 mét, với những gương mặt sẹo, cau có và tư thế hăm dọa đều nằm trong truyền thống lâu đời của Châu Á. Những bức tượng gỗ khổng lồ có thể được thực hiện bằng những phương



141. Unkei. Nio. 1203, thời Kamakura, cổng Nam, chùa Todaiji, Nara, gỗ, cao 8.8 mét



142 - 143. Tượng chân dung thời Kamakura : Muchaku của Unkei, 1208 - 1212, gỗ sơn màu, cao 188 và Basu - ten của Tankei, đầu tk.13, gỗ sơn nhiều màu, cao 154,7cm

pháp mới xuất hiện hồi thế kỷ thứ 11 trong xưởng điêu khắc của Tocho. Vô số các khối gỗ được ráp lại với nhau, cho phép thực hiện những kích thước gây kinh ngạc và vì nhu cầu về tượng thật là lớn nên đã sản xuất hàng loạt : chỉ riêng một ngôi đền đã yêu cầu 1000 tượng gỗ Kanon có kích thước gần bằng người.

Sự giàu có của các tông phái bình dân cũng đưa tới kết quả có những nhóm nghệ nhân làm công quả thông qua sự cúng dường rộng rãi của những phật





144. Kho thóc bay, trích đoạn từ tranh cuộn đầu tiên Shigisan Engi, khoảng 1156 - 1180, Nhật Bản, thủy mặc và phẩm màu trên giấy, cao 31,5cm.



tử cúng dường. Bức tượng A-di-đà bằng đồng thau đúc rỗng gần vùng Kamakura được đặt ngồi lộ thiên và có một dạo đặt trong ngôi đền của vùng, là kết quả của sự cúng dường tư nhân cho phái Tịnh Độ. Bức tượng chỉ đứng hạng nhì sau bức tượng đức Phật ngồi của đền Todaiji và kích thước tuy nó có một vài chi tiết tạo dáng do ảnh hưởng của thời Tống của Trung Quốc, sự cân xứng và thư thái

của nó nhắc nhớ lại nghệ thuật tạc tượng đẹp nhất kể từ thời Nara và đời Đường Trung Quốc. Người ta có tập quán bỏ những bùa chú linh thiêng, những sách kinh và các thánh tích bên trong tượng Phật, nhưng trong trường hợp này, những tín đồ có thể đích thân bước vào trong bức tượng. Một chiếc thang dẫn lên tới đầu tượng ngoài ra còn có một cái khám nhỏ và một bức tượng nhỏ có thể được lễ bái.

Từ những năm cuối của thế kỷ thứ 12, vẫn còn có một số những cuộn giấy tay có minh họa những chủ đề Phật giáo. Đấy là một hình thức nghệ thuật diễn tả cái đã được gọi là những yếu tố sinh động của thời kỳ Kamakura : Đó là tính tự nhiên, năng lượng nguyên thủy và sự chuyển động. Cuộn giấy tay đầu tiên xuất hiện tại Nhật hồi thế kỷ thứ 18 mượn theo kiểu Trung Quốc. Nó cung cấp cho ta một kích thước nhỏ xíu thích hợp với việc kể chuyện. Tại Kamakura, cuộn giấy tay rất thường được sử dụng để kể lại lịch sử của những ngôi đền và những đoạn hồi rút từ đời sống của các tu sĩ trọng yếu. Vào những dịp khác, nó cung cấp những bức chân dung hài hước và thậm chí tục tĩu. Ví dụ như nó mô tả các đức Phật là những loài ếch nhái và các con khỉ như là các vị tu sĩ bằng một nét cọ sinh động và biến hóa. Cuộn giấy tay mô tả kho thóc bay thực sự là một câu chuyện kể răn đe việc cúng dường không thích hợp. Chủ nhân của kho thóc keo kiệt được thể hiện bằng các nét hí họa mô tả ông ta đuổi theo kho thóc của mình khi kho thóc bị dụ dỗ chạy theo chiếc bát vàng của một nhà sư.

Giữa sở thích của Nhật và Trung Quốc đều có những sự khác biệt quan trọng được biểu lộ rõ trong những cuộn giấy tay như thế. Sự khác biệt ở các cuộn giấy tay Trung Quốc là ở chỗ chúng mô tả các vở kịch mang tính chất Khổng giáo, còn các cuộn giấy tay của Nhật mở rộng đề tài đi sâu vào cuộc sống hàng ngày của bản chất con người. Điều này rất rõ rệt trong một cuộn giấy tay khác thuộc thế kỷ thứ 12. Tên nó là Gaki Zoshi, còn gọi là "những con ma đói". Những bức minh

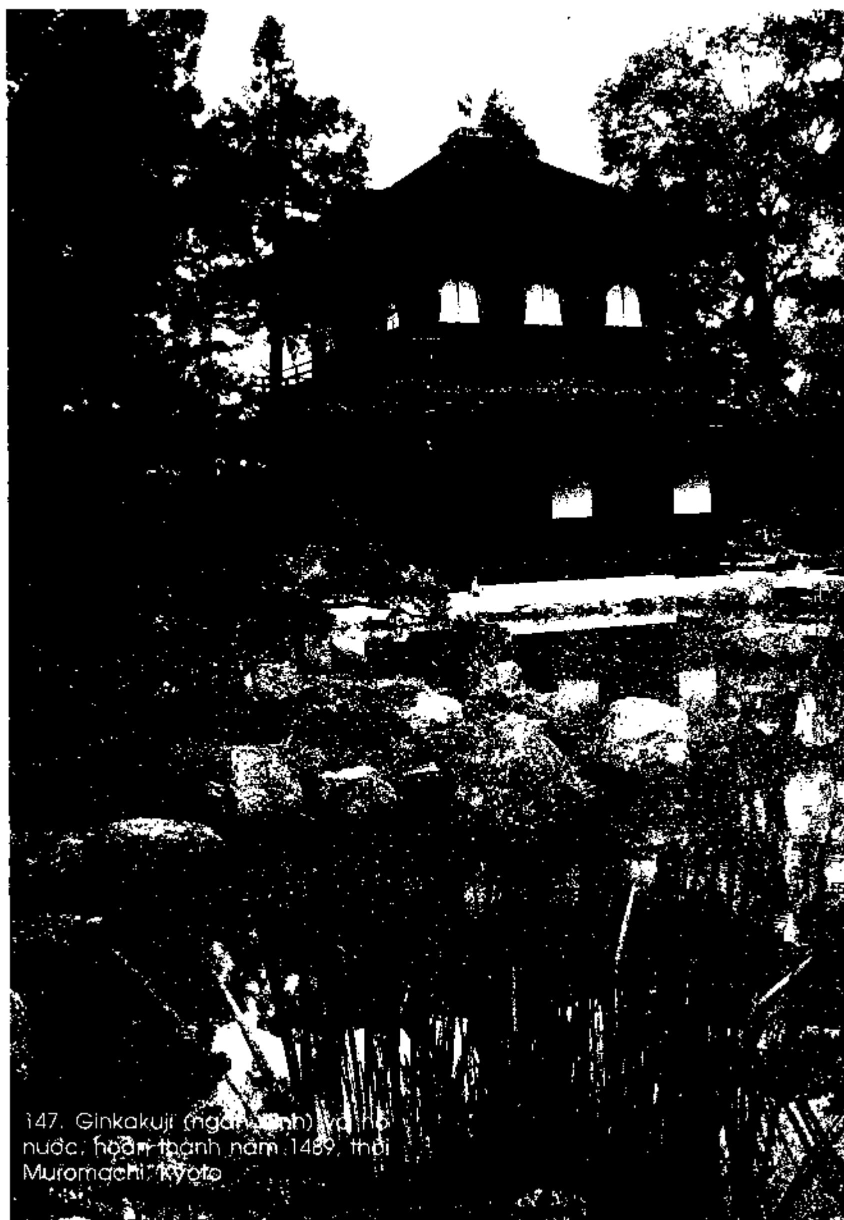
họa này có liên quan đến tín ngưỡng Tịnh Độ : chúng mô tả số phận chờ đợi những ai không xưng tụng hồng danh Phật A-di-đà một cách chính niệm hoặc dao động trong sự chánh tín của mình. Những kẻ có tội được mô tả thành con ma có hình thù khiếp đảm, với chiếc bụng ỏng , xương cốt lòi ra, phải đi mót rác xung quanh không một giây phút an nhàn và chỉ sống bằng những thứ canh thừa cá cặn hoặc cứt đái, trong khi những người sống ở cõi dương trần thì ngụp lặn trong cuộc sống của họ và quên phứt đi những sự khổ đau của những con ma vô hình và đói khát. Tại đây, người Nhật bộc lộ sở thích của họ về các thể loại và nghệ thuật hí họa. Tuy nhiên những bức họa được làm ra không một chút ác ý mà trái lại với tình thương dành cho con người lao động thấp hèn phải chịu gian truân mỗi ngày trong cuộc sống. Điều này tương phản rõ rệt với những nỗi thống khổ phàm tục của những kẻ bị đọa hoặc những sự mô tả châm biếm ác độc về các nhà tu phá giới.

Phật giáo Thiền Zen xuất hiện khá muộn màng : Phái Rinzai được thiết lập năm 1911 và Zen thì thành công nhất trong suốt thời Kamakura và Muromachi. Nó được kích thích bởi những cuộc viếng thăm mới mẻ tại những chùa Thiền tông của Trung Quốc và sự chuyển hướng về giá trị của nước Nhật từ những nét mỹ lệ thanh lịch của thời kỳ Heian muộn màng cho đến sở thích thực dụng và mộc mạc mà các giới cầm quyền Kamakura ưu ái. Nghệ thuật Phật giáo vẫn còn quan trọng trong các chùa Zen mặc dù các người tu tập thiền ghét bỏ các hình tượng và các thứ pháp khí linh tinh mang tính nghi thức. Nghệ thuật Zen thay vì những hình tượng của đức A-di-đà và chốn Cực Lạc Tây Phương của Ngài hoặc là có nhiều tay chân của các giáo phái Mật tông, thì chú trọng tới các bức chân dung, các bức họa mộc mạc bằng mực, các bức thư pháp và những vật dụng phương tiện giúp người tu đi thẳng tới việc thiền hành, bao gồm cả các vườn hoa nổi tiếng trang trí bằng cát trắng và đá. Nó lựa chọn các đề tài nhấn mạnh về trực giác và sự học trực tiếp. Tất cả những thứ này dẫn tới một tập hợp

lớn và các tác phẩm khác hẳn với những sản phẩm, tác phẩm của các giáo phái khác mặc dù mục tiêu của sự hiểu biết, sự giải thoát vẫn còn thích hợp với việc hành đạo. Thay vì hội họa hay điêu khắc với một thần lực đặc biệt hoặc là hiện thân của một uy lực tín ngưỡng, các tác phẩm của Zen tác động như là một chất kích thích, kích hoạt mạnh mẽ cho sự phát triển tâm linh của chúng ta. Các đối tượng của Zen phần lớn dựa vào sự gợi ý và đề xuất, đòi hỏi người tín đồ phải đóng một vai trò lớn lao hơn trong việc tìm kiếm sự giác ngộ cá nhân.

Các bức chân dung của các vị tổ sư Zen có tầm mức quan trọng chính yếu và ở những đền chùa nổi bật là các điện đường chứa tượng lẫn tranh vẽ. Bởi vì chân dung của một nhà sư , còn gọi là Chinzo, có công dụng như một biểu hiện của mối quan hệ không nói ra giữa sư phụ và đệ tử. Khi ta tiến tới sự giác ngộ, một bức chân dung của vị bổn sư dùng để làm chứng cho một mối liên lạc giữa hai người và nó sẽ được tăng thêm phần ý nghĩa cá nhận nếu có những bút tự của vị bổn sư ấy. Một trong số những bức chân dung nổi tiếng nhất là chân dung của Bồ Đề Đạt Ma, nhà sư xuất xứ từ Ấn Độ thuộc thế kỷ thứ 5 và vị sáng lập tông phái Thiền. Người là vị tổ sư mang tính chất huyền thoại của dòng truyền thừa chính yếu của các bậc tổ thiền. Theo sự vô chấp của thiền đạo, đức Bồ Đề Đạt Ma thường được mô tả một cách khôi hài và đó là một sự tiến công xa hơn nữa vào tập quán cổ truyền của Phật giáo. Kỹ thuật sử dụng mực tàu phóng túng trên giấy trắng cũng nhấn mạnh tầm quan trọng của sự đốn ngộ, nền tảng của Zen. Lối vẽ bằng mực tàu như thế xuất xứ từ Trung Quốc, đặc biệt là trong suốt thời nhà Nguyên, mặc dù sự phóng túng, tính hài hước và các chi tiết của thiên nhiên là thành tố của truyền thống nghệ thuật Nhật Bản.

Nghệ thuật vườn cảnh đã được thực hành lâu đời tại Viễn Đông và các vị Shogun dòng Muromachi tiếp tục theo kiểu mẫu Heian bằng cách đặt những đình tạ ở giữa các vườn cảnh



147. Ginkakuji (ngân đình) và hồ nước, hoàn thành năm 1489, thời Muromachi, Kyoto

cát và nước. Tòa nhà vừa là một ngôi đền riêng tư để cúng kiến vừa là một căn phòng khổ hạnh dùng trong việc trà đạo. Lối xắp xếp như thế được tìm thấy ở Ginkakuji, còn gọi là Ngân Đình. Đây là một sự hỗn hợp giữa những kiểu mẫu bản xứ và nước ngoài với những vườn thủy tạ nhằm tái tạo cõi Tịnh Độ. Chiếc mái bằng gỗ tuyết tùng nhắc nhớ ta lại những miếu thờ Shinto và Phật giáo của thời kỳ Heian đầu tiên. Những cửa sổ tầng lầu thứ nhì thì lặp lại kiểu trang trí *chaitya* của Ấn Độ và con chim phượng hoàng ở trên đỉnh tòa nhà gợi lên hình ảnh điện đường phượng hoàng Byodo-in. Tuy nhiên nét đơn giản tổng quát và kích thước khiêm tốn của nó phù hợp với sự yêu thích tiết giảm tối đa của thiền đạo, đó là điều thật rõ rằng khi nó được so sánh với các kiệt tác cực kỳ phong phú thời kỳ Fujiwara là điện đường phượng hoàng Byodo-in.



148. Hakuin Ekaku (Bồ Đề Đạt Ma) (Nhật Bản là Daruma), giữa thế kỷ 18, thời Edo, Nhật Bản, Tranh trúc, thủy mặc trên giấy, 126 x 55

Chỉ trong số các ngôi đền Thiền đạo nghệ thuật vườn cảnh mới đạt tới sự ứng dụng rộng rãi nhất của nó. Phần lớn các ngôi đền ưa chuộng các vườn hoa bé nhỏ và mang tính chất trừu tượng hơn. Các vườn cảnh này gợi cảm hơn là vườn hoa, hiểu đúng theo nghĩa của từ này. Cát trắng được sàng sạch và một vài viên đá được xếp đặt đằng trước một cái bục dùng cho sự tham thiền và nó có ý được nhìn ngắm từ một vị trí nhất định hơn là để được bước vào. Vườn cảnh đá nổi tiếng nhất là vườn Ryoanji ở Kyoto. Vườn này có 15 hòn đá được xếp đặt một cách tài tình, những hạt cát trắng được sàng sạch và những điểm ưu thế giới hạn; dọc theo hai trong số bốn phía. Vườn mời mọc sự chiêm ngưỡng và óc phân tích. Việc diễn giải đó tiếp tục thách thức



149. Vườn Thiền đá và cát, xây dựng năm 1840, thời Muromachi, Ryoanji, Kyoto

các Phật tử cũng như các vị khách viếng thăm nó. Theo như sự gợi ý của một vị sư thì vào một thời điểm nào đó chúng ta sẽ tự nhìn thấy mình giống như 15 hòn đá riêng biệt, to lớn và quan trọng và có vẻ như là đang đi tới một nơi nào đó và tiến về phía trước mặt. Điều này được tạo ra bởi vọng tưởng do những hạt cát làm nên. Tuy nhiên, một ngày nào đó chúng ta mỗi người sẽ chẳng lớn hơn và quan trọng hơn vô số các viên đá cuội (mỗi viên này đã một dạo là một hòn đá to lớn và quan trọng) cấu tạo thành viên sỏi bao bọc xung quanh 15 hòn đá nhất thời quan trọng kia. Chu kỳ nhận thức này tự nó sẽ diễn ra bất tận và do đó là bài học về tính vô thường của mọi vật. Đến cuối thời kỳ Muromachi, Phật giáo đã đảm nhận một vị trí có cơ sở rộng khắp mặc dù là thứ yếu trong đời sống chung của đất nước. Vai trò của nó giảm bớt đi cùng với sự hăng say về nghệ thuật đã từng là một thành phần lịch sử của nó. Thư pháp và tranh thủy mặc của các vị tổ Thiền đạo tiếp tục cung ứng sự kích thích nghệ thuật, nhưng ngược lại điêu khắc của Phật giáo và hội họa đã thay thế các hình thức cổ xưa

mà không cần phải có một sinh lực mới. Các cảnh tượng trang trí và những bức tượng của các đền đài và cung điện bắt đầu hòa nhập thành một kiểu thức dân tộc và có lúc tương tự như tranh thủy mặc trước đây của Phật giáo nhưng bây giờ nó phục vụ các vị chủ nhân ông có những mối quan tâm thế tục ngày càng phát triển. Cái gì tạo dựng là một kiểu thức dân tộc, chứ không còn là một kiểu thức nghệ thuật Phật giáo nữa.

Chương 4

ĐÔNG NAM CHÂU Á



Sự di dân và những ý tưởng xuất xứ từ Ấn Độ có ảnh hưởng quan trọng đối với văn hóa Đông Nam Á trong việc định hình cách thức diễn đạt văn hóa từ nghệ thuật, thần thoại và các chữ viết cho đến tôn giáo, toán học và khoa học. Hiếm khi nào trong lịch sử lại có một nền văn hóa hoàn toàn chuyển giao sang một vùng đất khác một cách êm thấm như thế. Duy nhất chỉ có một phân nửa nước Việt Nam thuộc phía Bắc do nằm cạnh Trung Quốc và bị sự đô hộ của nó là mới tách ra khỏi vùng ảnh hưởng của Ấn Độ.

Ấn Độ Giáo có trước Phật giáo trong khu vực đặc biệt là trong số các giới cầm quyền thuộc khu vực miền Đông của vùng đất lục địa. Mặc dù Phật giáo được du nhập vào khoảng thế kỷ thứ 2 hoặc thứ 3, mãi tới các thế kỷ thứ 6 và thứ 7 thì nó mới được thiết lập tại những khu vực trung tâm và thành công nhất trong số các dân tộc Môn (Hiểu là Thái Lan và Miến Điện). Các hệ thống của Phật giáo Đại Thừa và của Phật giáo Kim Cang thừa được các người hành hương Trung Quốc thuật lại, nhưng cuối cùng Phật giáo Theravada thống lĩnh phần lớn khu vực. Vị trí mà tôn giáo giữ vững cho tới ngày nay tại nước Thái Lan và nước Miến Điện nhưng tại các khu vực khác thì giảm sút do những sự kiện chính trị hiện đại. Những hình tượng Phật đầu tiên, nhất là những tác phẩm điêu khắc, được mang tới từ nước Ấn Độ bởi những vị sư và những thương

nhân. Ngày nay các hình tượng này được khám phá từ những tác phẩm bằng đồng thau lớn tại những nơi khác nhau, từ các hòn đảo Celebes cho đến Việt Nam, Thái Lan và đảo Java. Mặc dù khác nhau về những chi tiết kiểu thức , các bức tượng đầu tiên này có niên đại đầu thế kỷ thứ 5 và hình như xuất xứ từ nước Sri Lanka hoặc miền đông Ấn Độ. Phật giáo được dần dần chấp nhận rộng rãi trong số các nền văn hóa khác nhau nên rất có thể các hình tượng Phật được sản xuất nhiều nhất tại khu vực này so với bất kỳ khu vực nào khác của Châu Á và chắc chắn là không có quốc gia duy nhất nào đã sản xuất ra nhiều đền chùa và phù đồ nhiều bằng nước Miến Điện.


150. Tượng Phật theo kiểu thức Sri Lanka, tk.8, gốc từ tây Sulawesi (quần đảo Cebebes). Đồng, cao 75cm

Nói theo một ý nghĩa rộng rãi nhất, sự phát triển của nghệ thuật Phật giáo Đông Nam Á có thể được nhóm lại thành ba thời kỳ. Thời kỳ du nhập kéo dài khoảng 500 năm và nó rất quan trọng đối với việc chấp nhận và việc phát triển của tôn giáo cũng như việc dàn xếp ổn thỏa các đường ranh giới chính trị. Những công trình Phật giáo đầu tiên nhất có từ trước thế kỷ thứ 8 và chúng có gốc gác gần gũi nhất với các kiểu mẫu Ấn Độ, đó là kết quả của vị trí khu vực nằm dọc theo con đường giao thương Đông – Tây quốc tế. Nhà hành hương Trung Quốc thế kỷ thứ 7 Huyền Trang lúc đó có thể thuật lại những câu chuyện về nếp sinh hoạt của đạo Phật tại các nước Cam-bốt, Miến Điện, bán đảo Mã Lai và vương quốc Dvarati ở nước

Thái Lan. Những nhận xét của ông về tập tục Kim Cang thừa tại đảo Sumatra cung cấp cho chúng ta bằng chứng về sự tiếp xúc khá thân thiết với Phật giáo cùng thời bên Ấn Độ.

Thời gian giữa các thế kỷ thứ 8 và thứ 10 có tầm mức quan trọng hơn đối với Phật giáo vì khi đó các vương quốc hùng mạnh như là vương quốc Shailendra tại miền trung đảo Java đã sớm sản xuất ra một vài trong số những công trình đồ sộ nhất của vùng Châu Á, phần lớn là công trình Borobudur, lúc các vương quốc rộng lớn theo Ấn giáo, thuộc vùng đất liền phía Nam tên là Phù Nam và Chân Lạp chịu khuất phục các vị vua người Khơ-me đang nổi lên. Các vị vua này cũng theo Ấn Độ giáo, nhưng các Ngài lại thường ủng hộ đạo Phật. Ở khu vực miền Trung của Đông Dương, những dân tộc người Môn đã thiết lập Phật giáo Theravada vào khoảng thế kỷ thứ 7 và họ tạo nên vương quốc Dvaravati. Trong khi đó tại Miến Điện những cơ sở cho vương quốc đầu tiên vĩ đại tại Pagan cũng đã ổn định vững vàng vào khoảng thế kỷ thứ 10. Do đó vào năm 1000, Phật giáo đã được thiết lập vững chắc tại những khu vực của người Môn là những nơi sau này trở thành nước Thái Lan và nước Miến Điện. Tại đảo Java, Phật giáo đã hưởng được thắng lợi to lớn nhất của nó, nhưng rồi nó còn phải thực hiện cho kỳ được các thành quả tốt đẹp nhất tại nước Kampuchia.

Thời kỳ quan trọng cuối cùng của lịch sử Phật giáo châu Á, giữa các thế kỷ thứ 10 và 15, đánh dấu đỉnh cao và sau đó là sự suy tàn của quyền uy Kampuchia, sự suy vi của ảnh hưởng vương quốc Java và ngày tàn của nền độc lập Chàm, mà nguyên nhân chủ yếu là các cuộc chiến tranh với Campuchia và áp lực của các dân tộc láng giềng. Bắt đầu từ các thế kỷ 12 và 13, Vương quốc Thái Lan trở nên hùng mạnh và đảm nhận một vai trò càng ngày càng gia tăng đối với khu vực. Sau khi vương quốc Dvaravati suy tàn. Vào cuối thế kỷ thứ 15, Thái Lan và Miến Điện thường xuyên đánh nhau và nước Kampuchia đang mất đi phần lớn ảnh hưởng chính trị của nó. Ở thời đại bây

giờ, Thái Lan và Miến Điện vẫn còn là những khu vực Phật giáo hữu lý nhất. Kampuchia và nam Việt Nam vẫn còn theo đạo Phật một cách tích cực nhưng họ tương đối thiếu một sức lực chính trị mặc dù các nước láng giềng của họ có sự phát triển nghệ thuật hạn chế.

Các đặc điểm địa phương

Các kiểu thức quốc gia rõ rệt phát triển trong đa số các khu vực vào cuối thiên niên kỷ đầu tiên – thậm chí còn muộn màng hơn tại Thái Lan là vào thế kỷ thứ 13 tại vùng Sukhothai. Tuy nhiên, vào thế kỷ thứ 6, những nét đặc sắc chung của vùng trong nghệ thuật Phật giáo khác hẳn với các khuôn mẫu Ấn Độ đang xuất hiện dù cho có những khác biệt về văn hóa, sự đa dạng về dân tộc và sự phát triển sau cùng của những kiểu thức quốc gia.

Một trong số các quan niệm được chia sẻ của khu vực là niềm tin vào vai trò vũ trụ của núi Tu-di linh thiêng. Ý tưởng Ấn Độ về ngôi đền như là trung tâm của vũ trụ đã xuất hiện sớm trong thiên niên kỷ thứ nhất tại Phù Nam (có nghĩa là *núi*). Việc này dẫn đến việc xác lập kiểu bố cục, xắp xếp các công trình kiến trúc tôn giáo liên hợp của đạo Phật và Ấn giáo, dẫn đến một số phô diễn lớn lao nhất về mặt điêu khắc tại vùng châu Á. Ngôi đền liên hợp được định hướng về bốn phương hướng, có điện thờ đặt tại trung tâm và rất nhiều cấu kiện khác dùng để diễn tả mối liên hệ giữa nhân gian và thượng giới, trời và đất. Ví dụ, các nhà xây dựng Kampuchia đã đặt các hàng lan can hình con rắn dọc theo những chiếc cầu bắc ngang qua các hào bao bọc xung quanh bởi vì những con rắn được sử dụng như các biểu tượng của nước, nối liền trần gian và thượng giới. Ảo giác về sự đi qua từ một thế giới này đến thế giới kia cũng được lặp lại bằng những cổng ra vào hình cung, mà sự đi ngang qua nó biểu tượng cho sự quá cảnh giữa hai thế giới. Phúc lành của thượng giới sau đó chảy cuồn



151. Cột trụ Naga (Rắn thần) ở lối vào Ăngco Thom, tk.13, Cambốt

cuộn ra phía bên ngoài, xuất phát từ ngôi đền là trung tâm của vũ trụ hoặc là thế giới của các thần linh. Nó đi xuyên qua chiếc cổng vòng cung và băng qua chiếc cầu có lan can hình con rắn để làm lợi ích nhân loại. Cũng như thế ở Thái Lan, cái tháp trung tâm thống trị ngôi chùa liên hợp, vươn cao lên tận trời xanh. Tại đảo Java quan niệm về núi thiêng Tu-di tràn lan khắp nơi đến nỗi không chỉ là những ngôi đền mới được bố trí theo mẫu hình thế giới vi mô của vũ trụ quan này mà thậm chí còn cả những ngôi làng nữa.

Một nét đặc sắc khác quan trọng của vùng là sự thờ kính Thiên – Vương, sự đồng hóa một kẻ cầm quyền với thượng đế và được dùng để nâng đức vua lên tới địa vị thần thánh hoặc bán thần thánh. Nét đặc sắc này mặc dù nổi danh tại Ấn Độ thì tại Đông Nam Á được phát triển tới những mức độ tinh vi hơn bao giờ hết, nhất là tại xứ Kampuchia, Java và vương quốc Chàm. Bức chân dung của quốc vương Kampuchia là vua

Jayavarman VII nắm bắt được vừa có nét ngoại hình và sự khôn ngoan của một vị vua loài người vừa thâu tóm nét thanh thản và sự toàn năng của Bồ tát Lokeshvara (một hóa thân của Quán Thế Âm). Đây là một sự phối hợp tuyệt vời thích hợp tính chất chính trị thần quyền của chính quyền Khơme. Tính chất thần linh được mang đến hình dạng con người nhưng không đánh đổi bằng tính nhân bản của nó. Sự sáp nhập giữa hoàng triều và thần linh thậm chí còn tác động lên trên các bức chân dung của đức Phật qua sự gắn thêm châu báu và vương miện vào những hình tượng.

Tập tục quen thuộc của Phật giáo là dung nạp các yếu tố tôn giáo tiền Phật giáo thuộc truyền thống bản xứ cũng được tuân thủ. Truyền thuyết Ấn Độ về con rắn Muchalinda bảo vệ đức Phật trong lúc Ngài tham thiền và phục vụ ngài cũng đã được lục địa châu Á sẵn sàng hiểu rõ. Có những chi tiết nhỏ được cải biến khiến cho việc xử lý chủ đề của những nghệ nhân địa phương được nhận diện : chẳng hạn như việc xếp đặt các vòng quấn của con rắn hoặc là nơi đặt các bàn chân Phật, nhưng hình tượng ngài vẫn chỉ tác động chủ yếu ở trong vùng. Người Khơme và người Thái Lan thêm thắt cho các kiểu mẫu đức Phật của họ một vương miện và đồ trang sức châu báu, nối liền chủ đề với quan niệm của đấng quân vương toàn cầu. Trong trường hợp người bảo trợ vĩ đại nhất của Phật giáo Kampuchia là vua Jayavarman VII, hình tượng được đặt tại trung tâm ngôi đền lớn nhất của Ngài là đền Bayon và có thể là khuôn mặt tượng đó đã được tạo nên cho giống với ông ta.

Một nét đặc sắc của ngành điêu khắc đá trong vùng là khuynh hướng thiên về hình thể đầy đặn và có ba chiều. Khác với Ấn Độ là nơi mà đa số công trình điêu khắc trên đá đều là phù điêu cao, các bức tượng lớn được tạo tác theo mẫu thống nhất ở cả các phía, có thể được tìm thấy tại nước Kampuchia vào đầu thế kỷ thứ 6 và liền sau đó tại Sithẹp phía Bắc Thái Lan. Những bức tượng thần hộ mệnh xứ Java từ các đền Chandi Sewu và Borobodur, đều ở trong số những hình tượng gây ấn

tượng nhất về tính chất ba chiều của chúng. Ngoài ra, khu vực này nổi tiếng từ thời xa xưa là có nhiều vàng. Các ghi chép của Trung Quốc đã ghi nhận được hàng nghìn cân vàng, chở bằng tàu dưới dạng vàng thỏi. Đấy cũng là một trong những lý do của sự nghèo nàn các bức tượng bằng vàng còn sót lại tới ngày nay. Ngày nay một trong số các ấn tượng mạnh mẽ nhất mà các du khách đi tới Bangkok có được là do bức tượng Phật "bằng vàng nguyên khối" và do các bức tượng ban điềm lành khác có gương mặt dát đầy những miếng vàng lá do các tín đồ dâng cúng để thếp vào tại những miếu thờ, khiến cho các nét mặt bị che khuất đi.

Một trong số các kiểu trang trí đáng chú ý nhất tại Đông Nam Á là cách xử lý trang trí những ô cửa những ngôi chùa, mà thường các mảng phù điêu. Với ngôi đền Phật giáo có chức năng vừa là nơi cư ngụ của thần Phật vừa là khuôn mẫu của lĩnh vực siêu phàm ở chốn dương gian. Do đó, nơi vào của nó bao gồm các lối vào cổng và những lối đi cho đám rước, đã đảm nhận thêm ý nghĩa. Các ô cửa các ngôi đền Kampuchia được phân biệt bởi những lanh-tô chạm trổ công phu, chúng có ô bức bàn kề cận được tô điểm bằng những hình tượng cùng những dây lá cuộn và toàn bộ tổng thể được đóng khung bởi các hàng chấn song. Tại những ngôi đền đầu tiên của Khơme, toàn bộ cửa, khung và những ô trang trí và ngưỡng cửa của nó đều được cắt ra từ mỗi một khối đá đồ sộ. Công việc này được hỗ trợ thêm bởi một bộ cửa gỗ đặt lên bên trên, cũng được chạm trổ rực rỡ và sơn phết. Người dân đảo Java phóng đại chiếc mặt nạ quỷ quái Ấn Độ, có tên gọi là *Kirtimukkha,* thành những vật trưng bày bung ra bên trên những chiếc cửa và các hốc tường. Cùng với sự sử dụng rộng rãi của vữa hồ là đất nung với sự chạm trổ trên đá. Những khu vực trang trí này nằm trong tư thế sẵn sàng được mở rộng và gia tăng thêm nhiều chi tiết.

Cũng như ở tại các phần đất khác của châu Á, phù đồ có nhiều hình thể khác nhau. Ví dụ như các phù đồ cao lớn, bệ

vệ của Thái Lan và Miến Điện bắt chước theo kiểu thức của Sri Lanka những phù đồ này tiếp tục ảnh hưởng rất nhiều nghệ thuật của khu vực. Tuy nhiên tại Việt Nam và Kampuchia, phù đồ riêng lẻ hiếm khi xuất hiện, ngoại trừ khi nó là những khuôn mẫu để cúng dường nằm bên trong công trình kiến trúc phức hợp. Lý do là các ngôi đền Phật giáo được thiết kế theo một họa đồ kiểu ngôi đền trên núi mà cách xếp đặt không thể phù hợp với phù đồ đứng độc lập.

Số những phù đồ nhỏ trang hoàng cho các sân thượng của những ngôi đền tại Java, chẳng hạn như đền Borobodur (mặc dù một số người xem toàn bộ công trình này như là một phù đồ khổng lồ). Lắm khi chúng trở thành một yếu tố trang trí phụ trội hơn là những thực thể riêng rẽ. Thay vì là một phù đồ độc lập, phù đồ trở thành một yếu tố trang hoàng của ngôi đền, như người ta tìm thấy nó tại Chandi Sewu. Ở tại các ngôi đền Siva Phật giáo hỗn hợp, loại phù đồ trang hoàng này là một khía cạnh duy nhất của một công trình đồ sộ đáng lý ra là của đạo Hindu.

Thái Lan

Nghệ thuật Phật giáo Thái có thể được phân chia thành hai thời kỳ. Thời kỳ đầu hình thành bởi những dân tộc Môn hoặc thời kỳ Dvaravati. Nó xuất hiện vào khoảng thế kỷ thứ 5 và kéo dài cho tới khi các người Khơme xâm chiếm đất nước, 500 năm sau. Trong 200 năm kế tiếp, người Khơme áp đặt quyền uy của họ trên vùng cho tới khi các dân tộc từ Trung Quốc di cư sang liên tục, tích tụ lớn mạnh và thêm vào đó là áp lực của người Mông Cổ từ phía Bắc đã khiến cho có sự pha tạp mới mẻ của các dân tộc và cuối cùng là sự thành lập của một quốc gia mới. Từ đó dân tộc Thái Lan hiện đại xuất hiện. Những thủ đô đầu tiên quan trọng nhất của nó đặt tại Sukkhothai và ảnh hưởng ban đầu của nó trên Phật giáo Theravada hùng mạnh xuất phát từ các tu sĩ của nước Sri Lanka. Đó là những



152. C[illegible] mặt Kala (quỷ) và [illegible] (thú linh), tk 8. Chandi Kalasan, Java, Indonesia.

đặc điểm hiển nhiên thể hiện ở các công trình đầu tiên xây dựng tại Suhothai.

**** Thời kỳ Dvaravati (Thế kỷ thứ 7 – thế kỷ thứ 10)***



153. Phù đồ xây bằng gạch và vữa hồ, khoảng tk.14, Si Satchanalai, Thái Lan

Do chủ yếu dựa vào những vật liệu bằng gỗ nên thời gian đã loại trừ sự sống còn của đa số các công trình kiến trúc thời đại Dvaravati, mặc dù các sự khai quật đã phát hiện ra những nền móng bằng đá latơrít – là một vật liệu có tính chất giống đất sét khi vừa mới đào lên nhưng biến thành cứng tựa đá khi nó tiếp xúc với không khí. Các phù đồ và các ngôi đền được xây dựng bằng đá latơtít và bằng gạch và tô bằng vữa hồ thực vật. Chúng có những hợp chất và đá chạm trổ tăng thêm phần trang trí. Một sự so sánh giữa các phù đồ dâng cúng tạ lễ là những công trình bắt chước theo kiểu dáng Ấn Độ với những tàn tích của phù đồ thời đại Dvaravati, là những công trình thường xuyên được xây lại trong những năm tháng vừa qua, cho thấy một sự ưa thích đầu tiên về những công trình có ngọn tháp cao và những bề đáy nhiều tầng đối diện với những dãy hốc tường

chứa đựng các hình tượng bằng đất nung. Những kiểu thức có thể so sánh ngang bằng như vậy cũng có thể được tìm thấy ở các phù đồ sau này của Miến Điện tại vùng Pagan. Các nền móng bằng đá thời kỳ Dvaravati cũng gợi lên sự tương tự của chúng với các ngôi chùa Miến Điện. Đó là những công trình kiến trúc bằng đá vuông vức và đơn giản, một bên là một cái cổng và một mái nhà hình kim tự tháp, tức là một kiến trúc nguyên thủy được sử dụng trong các đền điện của Ấn Độ. Những cuộc khai quật chỉ rõ rằng những *vihara,* còn gọi là những sảnh đường hội họp của Phật giáo, đều bằng gỗ hoặc bằng gạch và chúng có phong cách gần với các kiểu mẫu ở Sri Lanka, là nguồn gốc chủ yếu cho đa số các kiểu thức kiến trúc sau này của Thái Lan.

Các hình tượng đầu tiên của thời kỳ Dvaravati có thể là những công trình điêu khắc Phật giáo nguyên thủy có sớm nhất của vùng Đông Nam Á. Như lời nhận xét của nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật người Pháp Boisselier, thì gương mặt của tượng có những nét đặc biệt gợi lên chủng loại dân tộc Môn, mặc dù chúng có các dấu ấn của Gupta và thuộc miền đông nam Ấn Độ. Những chủ đề và những biến tấu riêng biệt trong khoa đồ tượng đều rất quan trọng cho hình tượng tiếp theo sau, bởi vì nhóm đề tài tương tự vẫn còn thông dụng trong nghệ thuật Thái Lan về sau. Thật lý thú là ở chỗ các đề tài thông dụng nhất của thời đại Dvaravati là những đề tài có liên quan nhất với các niềm tin về Phật giáo và niềm tin của cư dân bản xứ và chúng được chọn từ những sự kiện trọng đại kia xảy ra trong một thời kỳ ngắn ngủi của đời sống của đức Phật. Thời kỳ này bắt đầu lần tham thiền nhập định sau cùng của Ngài trước khi Ngài giác ngộ và kết thúc bằng buổi thuyết pháp tại vườn Lộc Uyển ở tại Sarnath. Một sự kiện trọng đại là kỳ tích tại Sravasti rất được chú ý vì người Thái Lan vốn say mê thần thoại và thế giới tâm linh. Trong khi đó chủ đề đức Phật được rắn Muchalinda che chở, một đoạn hồi xảy ra sau lúc đức Phật giác ngộ vài tuần lễ, nhắc nhở lại các niềm tin

bản xứ, mang tính chất vạn vật hữu linh. Mặc dù trong văn chương Phật giáo chủ đề con rắn được tán tụng, nhưng chủ đề này không được mô tả thường xuyên tại xứ Ấn Độ. Tuy nhiên nó phổ biến và tồn tại một cách bền vững tại Thái Lan và Kampuchia, là một vùng rất thích hợp với đề tài vì có nhiều sông lớn, rừng rậm và rắn.

Trong số các đề tài được ưa thích của thời kỳ Dvaravati là đề tài Giác ngộ, là lúc mà các uy lực trí tuệ cao siêu của đức Phật và khả năng làm chủ Yogic của Ngài cho phép Ngài vượt qua các sự cám dỗ của bào ảnh vọng tưởng và cái ác, hiện thân bởi Ma vương. Tư thế chiến thắng Ma vương *(Maravijaya)* diễn tả đức Phật ngồi, với tay chạm đất, với thủ ấn xúc địa (*bhumispar shamu-dra*). Hình tượng này sẽ trở thành hình tượng Phật Thái Lan được mô tả thường xuyên nhất. Một loại hình tượng thứ nhì thời kỳ Dvaravati rõ nét nhất là tượng đức Phật đứng. Ngài có hai bàn tay đặt ngang ngực, lòng bàn tay đưa tới đàng trước và tượng dường như là một biểu tượng của cử chỉ an ủy ấn (*vitarkamudra*). Học giả Alexander Griswold là một trong số những học giả khác



154. Kỳ tích ở Sravasti, phù điêu, thời kỳ Dvaravati, gốc từ Ayudhya, Thái Lan, cao 129

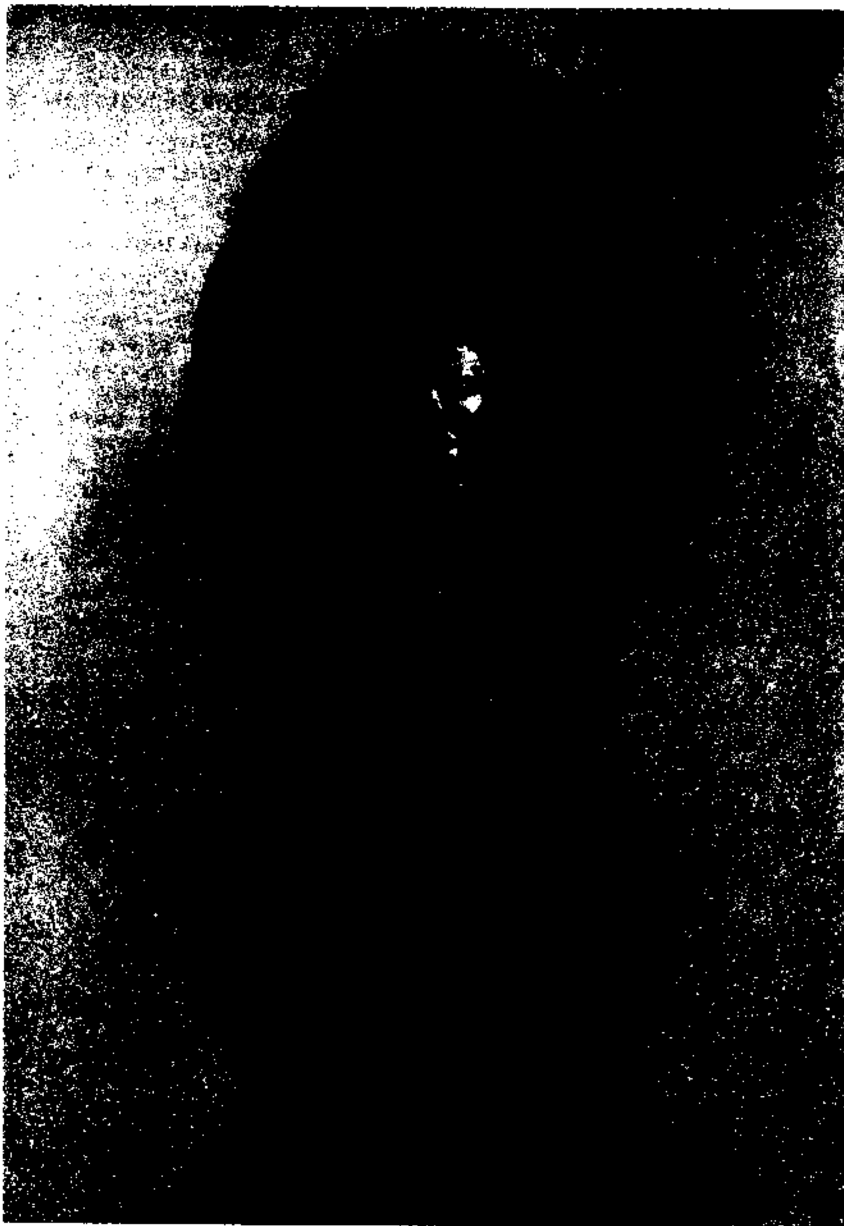
đoán chắc rằng bức tượng này với động tác đặc biệt của nó, thực sự là một biến tướng của động tác thuyết pháp hoặc trình bày, tên gọi của nó là *Dharmachakramudra*, hiểu là chuyển pháp luân ấn, mà người ta nhìn thấy ở bức tượng Phật nổi tiếng thời đại Gupta ở Sarnath. Nếu như thế thì bức tượng của Thái Lan sẽ ám chỉ lần thuyết pháp đầu tiên, khi giác ngộ của đức Phật, bởi vì động tác thuyết giảng có ý nghĩa sâu đậm và là một thủ ấn (mudra) độc nhất vô nhị trong Phật giáo, các



155. Tượng Phật đứng, tk.9, thời kỳ Dvaravati, Thái Lan, đồng, cao 68cm

156. Bồ Tát (chi tiết), tk. 7-8, gốc từ Ratchaburi, Kua Bua, gốm đất nung, cao 90cm





hình tượng trong cử chỉ chuyển pháp luân (*Dharmachakramudra*) không thể tìm thấy tại Thái Lan hay Kampuchia.

Một hình tượng bằng đá rõ rệt nữa của thời kỳ Dvaravati là một bánh xe (luân). Đôi lúc nó chỉ có một mình và trong vài trường hợp có con nai theo sau nó và trong một thí dụ khác được đặt đàng sau vị thần Mặt trời của Ấn giáo là thần Surya. Xuất xứ từ những chiếc trụ cột phía trên đầu có bánh xe của thời Ashoka, chủ đề này đạt sự nổi tiếng nhất trong thời kỳ Dvaravati và bốn mươi kiểu mẫu vẫn tồn tại đến ngày nay. Biểu tượng này ngoài sự ngụ ý lần thuyết pháp đầu tiên của đức Phật tại vườn Lộc Uyển và động tác chuyển pháp luân của Phật giáo còn là một thí dụ khác về những biến tướng và sự thích nghi của các nghệ nhân Phật giáo đối với những nền văn hóa khác nhau. Các nghệ nhân thời kỳ Dvaravati cũng lao động sáng tạo với đất nung và vữa hồ. Họ thường sử dụng khuôn, các hình tượng và yếu tố kiến trúc, chẳng hạn như các hình chạm ở đầu mái và các chi tiết có diện tích nhỏ vào các bức tượng phía bên ngoài của các ngôi chùa và các phù đồ. Chất liệu sử dụng tuy mỏng manh nhưng đủ sức tỏ rõ tài nghệ khéo tay cũng như các biến thể sáng tạo của họ. Đặc biệt là các biến thể đều nhờ và tính uốn nắn dễ dàng của đất sét; và phương tiện dễ kiếm và không đắt giá này tiếp tục được sử dụng rộng rãi sau này trong mỹ thuật Thái Lan.

**** Sự phát phởi của kiểu thức Thái Lan (từ thế kỷ thứ 13)***

Thời kỳ Dvaravati được đánh dấu bằng sự xâm lược của Kampuchia vào thế kỷ thứ 10 và nghệ thuật được sửa đổi bằng các kiểu thức Khơme mãi cho tới khi một vương quốc độc lập được thiết lập ở Sukhothai, bắt đầu vào năm 1240 và mãi đến năm 1438 thì kết thúc.

Hình tượng đức Phật kiểu thức Sukhothai xuất hiện trong thế kỷ thứ mười ba. Hình tượng này là hình tượng rõ nét nhất của Thái Lan mặc cho những biến cố chính trị và những sự

đổi về mặt nghệ thuật tiếp nối theo sau vẫn còn là kiểu thức nổi tiếng nhất của Thái Lan. Đó là bức tượng ngồi trong tư thế chiến thắng Ma vương (*maravijaya*) mà người ta thấy đầu tiên trong kỳ vương quốc Dvaravati. Bây giờ nó đã đạt được một phong cách Thái Lan rõ rệt hơn, với các bàn tay có đường nét kiểu thức và những tỉ lệ của thân mình to lớn hơn, trên đỉnh đầu của tượng còn có ngọn lửa ushnisha/nhục kế. Hình tượng thật là đặc sắc, kết hợp các nét dân tộc nổi bật với sự an tịnh của thiền tịnh và sức mạnh nội tâm. Nó ghi lại giây phút an lành bằng một sự hài hòa giữa vẻ duyên dáng và tính trừu tượng. Các tỷ lệ được nới rộng thêm và mức độ trừu tượng cao có nguồn gốc từ những mô tả đức Phật trong các tác phẩm văn học viết của Ấn Độ, trong lối mô tả so sánh các hình dáng bề ngoài của các vị thần linh bằng các liên hệ các chi tiết khác nhau của thân người do các khía cạnh đặc thù của bản chất. Ví dụ, các đôi mắt của Ngài phải có hình dáng giống các nụ sen, mũi Ngài giống như mỏ của một con vẹt và tứ chi của Ngài phải láng mướt như thể các cành to của một cây đa. Tượng Phật Sukhothai là bức tượng trừu tượng nhất trong số các hình tượng của đức Phật. Nó như thể biểu thị, khả năng hòa hợp ý nghĩa tôn giáo với các sự diễn tả văn học bằng một sự nhạy cảm nghệ thuật để tạo ra một tạo phẩm đặc sắc và độc đáo mang tính siêu việt tinh thần ẩn tiềm trong một hình hài con người.

Bức tượng quan trọng theo kiểu thức Sukhothai khác bức tượng đức Phật đi. Bức tượng đứng và độc đáo này cũng đúng kiểu thức không kém nhưng lại diễn tả sự thanh tao và duyên dáng của vũ đạo hơn là phần trước mặt hình tượng có tính chất điển hình chung nhất của đa số các hình tượng Phật giáo. Trong suốt nền nghệ thuật châu Á, khi muốn diễn tả đức Phật đi, Ngài được trình bày trong tư thế đứng với cả hai bàn chân tỳ chắc lên mặt đất và đôi mắt hơi liếc thoáng qua một tí gợi lên động tác bước đi. Ở trong một nội dung Theravada hình tượng đức Phật đi rất thích hợp bởi vì trong nghi thức

nghi thức hàng ngày có tính chất truyền thống thì việc khất thực của người tu sĩ vẫn còn là việc làm quan trọng. Hình tượng này cũng có lẽ là một trong số các nhóm tượng kêu gọi lòng tin và sự chắc chắn xảy ra của thông điệp của đức Phật, chẳng hạn như là sự xoay vần lạnh lùng của Pháp Luân hoặc là hùng lực của biểu tượng Kim cang thừa của cái bạt chiếc la/kim cang xử. Trong thí dụ này, đức Phật đi chỉ rõ sự chiến thắng của Phật pháp phản ánh qua hình tượng tự tin và đang bước tới này.

Hoạt động điêu khắc về sau của Thái Lan ưa thích vật liệu đồng thau



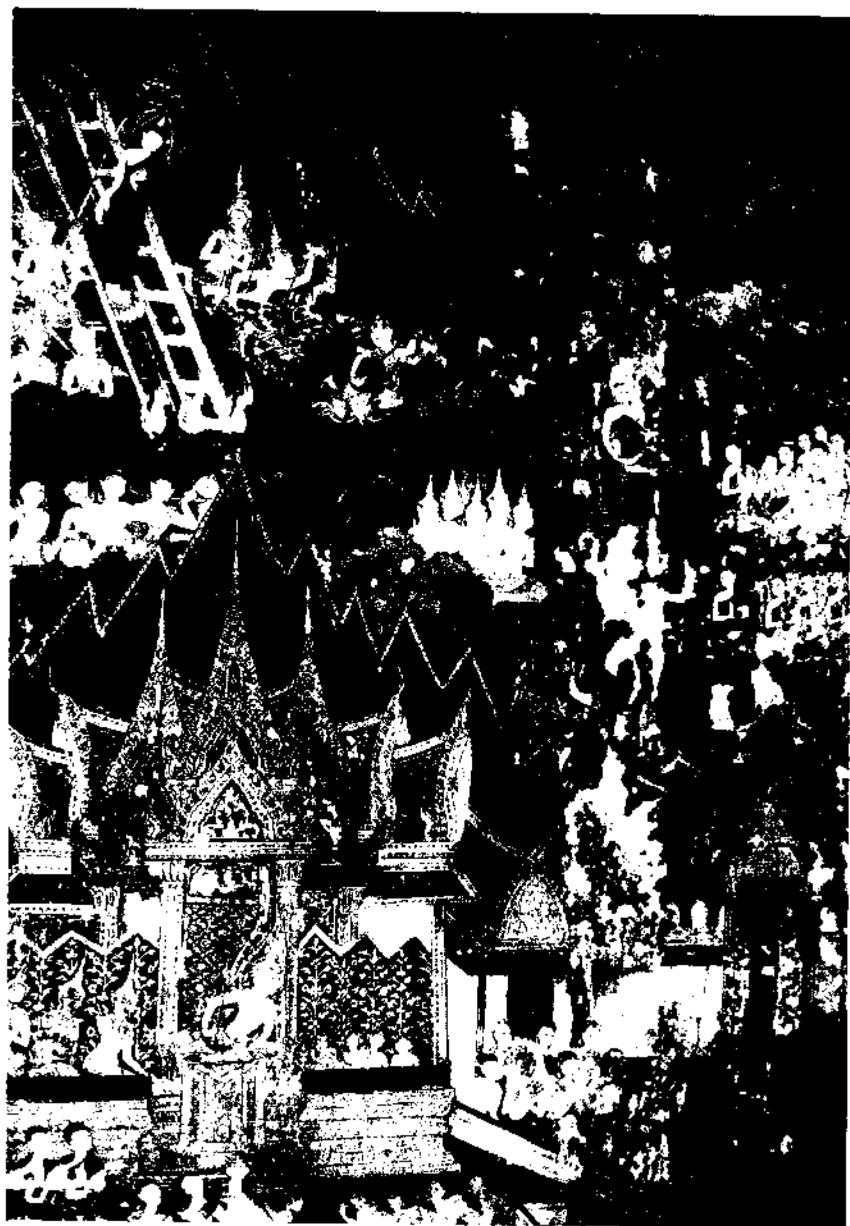


158-159. Điêu khắc Sukhothai thế kỷ 14 ở Thái Lan : tượng Phật đi, đồng, cao 220cm và tượng Phật chiến thắng Ma vương Mara, đồng, cao 122cm.

hơn là đá với kỹ thuật khai thác các kỹ năng đổ khuôn, cho phép thực hiện các bề mặt cực kỳ mỏng. Nó có khuynh hướng lặp lại kiểu mẫu Sukhothai với những sự biến thể của địa phương và đạt tới mức thanh tú cao hơn hoặc sự rập theo đúng kiểu thức nhiều hơn nữa.

Lối kiến trúc Sukhothai một phần xuất phát từ lối kiến trúc có trước thời kỳ đóng chiếm của người Khơme, giữ lại việc sử dụng lối xây dựng bằng gạch, những hốc tường trát vữa và những hình tượng bằng đất nung. Phần lớn của kiểu thức Sukhothai cũng do sự giao tiếp mới mẻ trở lại với Sri Lanka. Khốn thay hầu như toàn bộ nền kiến trúc Thái Lan đã bị hư hỏng, đặc biệt là trong suốt thời kỳ chiến tranh Miến Điện mặc dù có vài phù đồ được xây dựng lại, ví dụ tại Ayudhya, cho thấy rõ các phương hướng kiểu thức tiếp nối suốt thời kỳ nghệ thuật Thái Lan sau này. Người Thái Lan hiện đại hướng sự chú ý vào tháp hình chóp nụ sen được xem như là sự góp phần đặc biệt của những nhà xây dựng thời kỳ Sukhothai khi họ tái thiết lại nó. Ngọn tháp Khơme tên là Prang, một công trình có hình thù hơi cong vút và kết thúc bằng một vót nhọn, vẫn còn thông dụng nhưng nằm bên ngoài truyền thống chính yếu của Thái Lan. Sau khi Ayudhya bị người Miến Điện cướp phá năm 1767, nền kiến trúc Phật giáo Thái Lan bước sang giai đoạn nương tựa vào những yếu tố trang trí hơn, đặc biệt là những kiểu mẫu dùng để trang trí các bề mặt trang nhã. Khi người Thái Lan dọn tới Bangkok lần sau cùng thì lại có thêm sự ảnh hưởng của người Trung Quốc và kết quả là có một sự phối hợp giữa sự trang trí bề mặt công trình kiến trúc và sự thanh nhã của nó đặc biệt là các công trình bằng gỗ nhắc nhớ lại các kiểu thức cổ truyền duyên dáng qua các tác phẩm sao chép lại.

Nền hội họa Thái Lan bị những tổn thất lớn lao nhất, bởi vì các bức họa trên tường hiếm khi có nguồn gốc trước thế kỷ 18 và chúng chỉ có thể gợi lên nét cổ truyền đầy màu sắc và mang tính chất sáng tạo nhưng bị thất lạc. Các bản viết tay sơn



son thiếp vàng của Thái Lan và của Miến Điện tương tự vẫn còn là những ví dụ đồ sộ đầy màu sắc mỹ thuật Phật giáo ở đây. Hầu như phần lớn nghệ thuật Thái Lan sau thế kỷ 13 và mặc dù Trung Quốc và các thành phần Hồi giáo, kiểu thức của những bích họa này đã biểu hiện rõ hương vị Thái trong nét vẽ, màu sắc rực rỡ, những hình màu hoa văn dệt và những đặc điểm dân tộc. Chúng khác xa với kiểu mẫu Ấn Độ ở kích cỡ to lớn hơn cũng như trong kiến trúc, có nhiều nếp mái xếp chồng lên nhau theo kiểu xếp nếp của đàn phong cầm chứ không là nếp riêng rẽ cách biệt nhau.



160 - 161. Tranh vẽ Thái : bích họa, có lẽ tk.18 và thủ bút minh họa cảnh Phật đản sinh, năm 1776. Bản thảo chép tay, cao 23cm



162. Phù đồ xây bằng gạch và vữa hồ, tk.15, Ayudhya

Miến Điện

Mặc dù gần với miền Đông Ấn Độ, Miến Điện (tức Myanma hiện nay) đã liên hệ lịch sử với văn hóa Đông Nam Á. Nó chia sẻ di sản văn hóa của tộc người Môn với Thái Lan và chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của Phật giáo Tiểu Thừa Theravada của Sri Lanka. Mặc dù đạo Phật có mặt ở Miến Điện vào hồi đầu thiên niên kỷ thứ nhất, nhưng những biểu hiện đầu tiên rõ nét kiểu thức Miến Điện và những tàn tích Phật giáo cổ xưa nhất đều liên quan đến thời kỳ Pagan (1044 – 1287). Khi vua Aniruddha

lên ngôi thì lúc đó đã bắt đầu sự thống trị không gì phá vỡ được của Phật giáo mặc dù việc thực hành nghi lễ Đại Thừa và Phù chú giáo vẫn còn tiếp tục duy trì, sự thắng lợi dài lâu là thuộc về Theravada do sự truyền bá và nuôi dưỡng từ ảnh hưởng của Sri Lanka. Sự cống hiến ngôi chùa to lớn nhất của Miến Điện cho mỹ thuật Phật giáo là ngôi chùa Ananda, có niên đại vào khoảng 1105.

Nghệ thuật Miến Điện đã bảo lưu kiểu thức vững chãi và trong sáng, đã từng triển khai rộng ra khỏi biên giới của xứ sở này, nhờ những nhà bảo trợ nhiệt tình của Miến Điện, đã góp phần tạo tác ra vô số những tượng và chùa tháp khắp châu Á đến những ngôi chùa hiện đại ở thế giới phương Tây. Mặc dù số lượng hạn chế của Phật giáo Theravada những nghệ thuật Phật giáo cũng đã đạt được những thành tựu trong việc biểu hiện sự trang nhã và gắn bó dài lâu với mỹ thuật Miến Điện. Hơn nữa, việc gia tăng những sự đổi thay về kiểu loại hình tượng, hệ thống Theravada đã gieo cấy một niềm tin rằng công đức xây chùa, tạo tượng là có ý nghĩa rất lớn. Chỉ riêng số lượng các hình tượng Phật ở vô số các khám thờ và ở các bức tranh vẽ trên tường chùa tháp cũng đủ để thấy toàn bộ đặc điểm hình tượng của mỹ thuật Miến Điện. Những hình tượng với *urna* (bạch hào) giữa hai chân mày, những bộ y áo cách điệu khoác trên vai trái và ngọn lửa *unisha* trên đỉnh đầu là những hình tượng phổ biến rộng rãi trong nghệ thuật Miến Điện.

Đề tài thành đạo, khi Phật tuyên bố chiến thắng của mình đối với Ma vương Mara bằng cử chỉ trỏ ngón tay xuống đất, xuất hiện trong thời Pagan và trở thành hình tượng được biết đến nhiều nhất. Mặc dù các đề tài nghệ thuật ở đây cũng được thấy khắp cả châu Á, nhưng Miến Điện cũng đã đầu tư nhiều công sức để tạo tác nên những tác phẩm mỹ lệ độc đáo riêng. Khi các nghệ nhân ở các nơi tạo hình Phật chỉ ngón tay xuống đất hoặc chạm ngón tay xuống đất thì nghệ nhân Miến Điện đã chuyển đổi cử chỉ này thành một dấu hiệu chỉ huy,



163. Tượng Phật đứng, tk. 11-12, gốc từ Miến Điện, đồng, cao 33,1cm



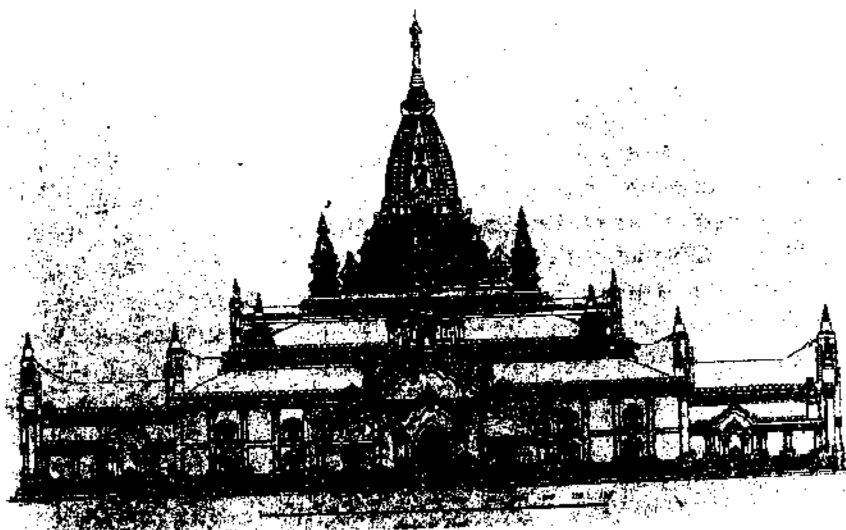
.164. Tấm bia với những cảnh nói về cuộc đời của Đức Phật, tk. 12-13, gốc từ Miến Điện. Sa thạch thiếp vàng, cao 19,7cm

một tuyên bố rằng đã thống ngự toàn bộ mọi cảnh giới. Ngay cả khi tượng đức Phật bị bủa quanh nhiều đối tượng khác, như một tấm đá nhỏ khắc họa các biến cố quan trọng của cuộc đời đức Phật, thì cử chỉ này vẫn sinh động, thu hút sự chú ý, là tiêu điểm của mọi thành tố khác của tác phẩm. Mặc cho nhiều thế dáng tượng khác vây quanh, những hình tượng khác đều được bố cục nối kết với hình tượng Phật trung tâm. Việc lặp lại thế dáng của tượng Phật trung tâm, mỗi hình tượng đều hơi chồm ra phía trước với đôi mắt nhìn xuống, nhằm thể hiện một sự kiện, một sự cân đối nhịp nhàng, một sự nhất quán trong một bố cục phức hợp, hướng sự chú ý vào tượng trung tâm. Đây là một ví dụ đặc sắc của thế tượng xúc địa ấn (*Bhumiparsthamudra*) trong nghệ thuật châu Á.

Vào thế kỷ 14, đã có thêm một dị bản khác của đề tài này và từ đó trở nên phổ biến trong nghệ thuật Miến Điện, ở loại tượng Phật trang sức, đồ châu báu đội mũ miện. Khác với Cam bốt là xứ sở mà sự phú quí của Phật tượng thường là kết quả của sự mong muốn đồng nhất của vua chúa và thần thánh, ở Miến Điện sự chuyển đổi từ tượng Phật mặc y áo truyền thống sang một quốc vương trần tục luôn dựa vào một câu chuyện từ cuộc đời của đức Phật. Trong trường hợp này Phật phải đối phó với việc cải đổi một quốc vương hùng mạnh và trần tục không chịu tuân phục lời khuyên răn của một đạo sư khiêm tốn bình thường. Do vậy, đức Phật buộc phải xuất hiện dưới lốt của một đấng thiên vương, áp đảo vua Jambupati kiêu hãnh và giàu có bằng lời nói của mình, rồi làm nhà vua đổi thay và quy y theo đạo Phật. Tuy nhiên, tuồng như câu chuyện kể tự thân nó đến sau chứ không phải là tiền đề của sự việc : Sự xuất hiện các tượng Phật đội vương miện đã được biết đến khá phổ biến trong thực tế Đại Thừa và như vậy đã tạo cơ hội cho Theravada tóm thu những cách mô tả rực rỡ trong khuôn khổ hạn chế hơn của các đề tài.

Vật liệu được dùng trong kiến trúc Miến Điện là gạch, tô hồ vữa và được trang trí bằng cách chạm khắc vào đó hay gắn

thêm các tấm đất nung. Việc tô vữa hồ bên ngoài gạch xây cũng tạo nên dáng vẻ của kiến trúc bằng đá, khiến cho chùa tháp Miến Điện trông đồ sộ như đền đài Ấn Độ. Do vậy, các ngôi chùa lớn ở Pagan, như Ananda, thư khố nhiều tầng Patikat Taik, trông nặng nề, bề ngang to lớn như đền thờ Ấn Độ, chỉ khi đến gần chúng ta mới nhận ra những mảng trang trí, phần chạm trổ ở mái và cuối cùng là gạch và lớp vữa hồ của kiến trúc. Ở đây, hầu hết có thể thấy rằng kiến trúc Miến Điện khác với kiến trúc Đông Nam Á là những nơi kiểu thức kiến trúc bằng gỗ luôn được đắc dụng mặc cho sự đổi thay càng lúc càng có nhiều thứ vật liệu bền chắc hơn.



165. Bảng vẽ phục chế chùa Ananda, tk.12, Pagan, Miến Điện

Phù đồ (tháp) Miến Điện là kiến trúc đặc biệt, nhiều tầng kết hợp cả kiểu thức gốc từ Ấn Độ và Sri Lanka : tháp vuông, nền nhiều bậc, thân tháp hình chuông và đỉnh nhọn. Xây dựng bằng gạch, như chùa tháp Miến Điện, nên chúng có dáng vẻ giống như tháp đá nguyên khối của Ấn Độ. Kiểu thức điển hình của Miến Điện là được bảo lưu ở Shwedagon tại Rangoon,

xây dựng hồi thế kỷ 14 hoặc 15, nhưng được sửa chữa và là một trong những di tích nổi tiếng nhất của châu Á. Vẻ đẹp của ngôi phù đồ Miến Điện là ở sự vươn lên cao của nhiều bộ phận tạo thành một thể thống nhất làm một, từ phần nền vuông đến thân tròn và cuối cùng là nhiều chiếc táng dù với đỉnh nhọn. Khác với các công trình xây dựng tiêu biểu vào buổi đầu, như những công trình từ Gandhara. Ở đó, nền, thân và đỉnh tháp được phân biệt rõ rệt, người Miến Điện đã tạo một cố kết thống nhất – khác ở chỗ mặt nghiêng thoai thoải và tháp thon thon. Ở đây lại loại bỏ *harmika*, một bộ phận lồi lên trong phù đồ Ấn Độ và Sri Lanka, cũng khác ở đặc điểm của cây cột dù mảnh khảnh (*chhaveli*) và ở điểm nữa là ở đây có nhiều bộ phận nằm ngang nhưng không dàn trải rộng. Hiệu quả này rất thẩm mỹ khi nó biểu hiện ở những cấu trúc khổng lồ (như Shwedagon), ở những tháp lễ vật của những người hành hương mang về nhà hay vô số các dị bản trang trí trên sân thượng của chùa. Trong nhiều kiểu cách phù đồ khác nhau nhiều khắp châu Á, Miến Điện còn bảo lưu một thành tựu nghệ thuật xuất sắc nhất, hợp nhất những thành phần vào một tổng thể thon thả.

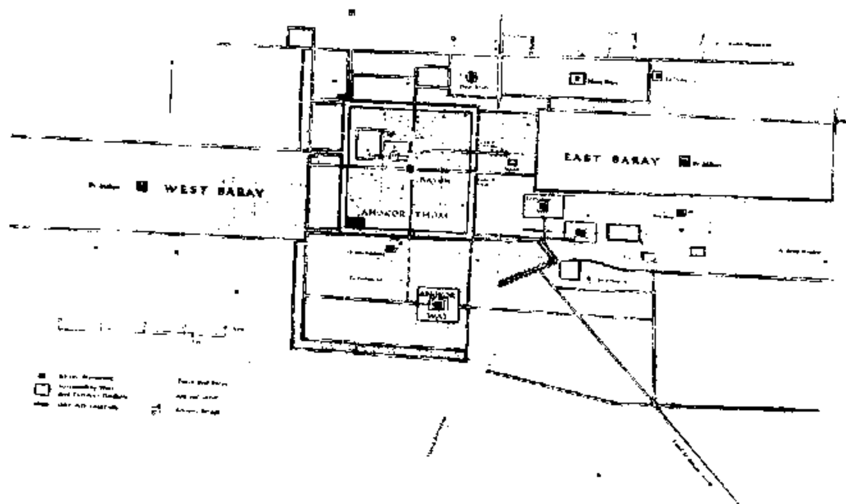
Cam Bốt

Sau khi tống khứ bọn Java, Jayavarman II thành lập vương quốc Cam Bốt đầu tiên vào năm 802, mở đầu một chế độ cai trị 500 năm của người Khơme. Theo thư tịch cổ Trung Quốc, những vị vua Hindu đầu tiên, cũng đã ủng hộ Phật giáo và sự bảo trợ này đã phát triển vào thế kỷ 11, vị vua Phật giáo, Javavarman VII (cai trị năm 1181-1219) đã đưa những thành tựu của xứ sở này lên đến đỉnh cao.

Phần chủ đạo của niềm tin tôn giáo Khơme là tập tục tôn sùng Thần-Vương, tiếp tục truyền thống của vùng Nam Ấn và Phù Nam ra khỏi vùng đất gốc đó. Ý niệm về một vị vua Thần – người như là trung tâm của vũ trụ đã ảnh hưởng đến mô

hình của phức thể kiến trúc chùa tháp, với ngôi đền hồi sơ khai là một ngôi đền núi, trung tâm vũ trụ. Ví dụ vĩ đại nhất là Angkor Vat, một ngôi đền Ấn giáo và gần một kiến trúc Phật giáo là Bayon, tiêu biểu của phức hợp kiến trúc khổng lồ này. Như vậy, đền tháp đã là một sự xếp đặt khá tỷ mỉ của những bức tường thành, hào nước và cầu bao quanh cái nền cao, thường có 5 tháp tương ứng cho 5 đỉnh của núi Meru (Tudi) và bị thống lĩnh bởi một điện đền duy nhất – nơi đặt các tượng thờ của tổ tiên có liên hệ đến người cai trị và gia đình của ông ta với các thần linh. Theo nhận xét của George Coedès, nhà nghiên cứu tiên phong người Pháp, thì "đó là nhà vua và là một thiên đế lớn của Cam bốt". Mỗi vị vua đều kiến trúc một ngôi đền riêng, khiến cho chương trình xây dựng liên tục kéo dài đến gần 500 năm.

Quan niệm nối kết và có tính chất cơ cấu về vũ trụ là nền tảng của nhiều tôn giáo, nhưng ít khi nhận xét này được chuyển thành hình thức nghệ thuật trọn vẹn. Như chúng ta đã biết, vũ trụ quan này khởi phát từ một tín ngưỡng về mối quan hệ

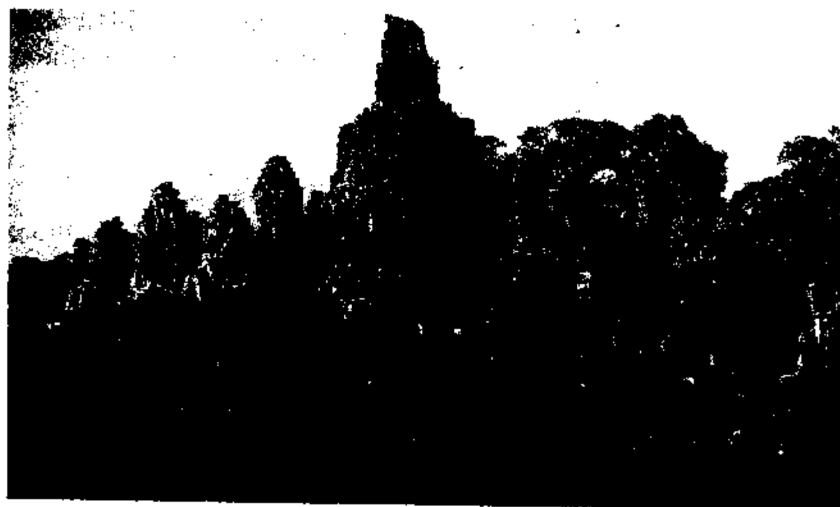


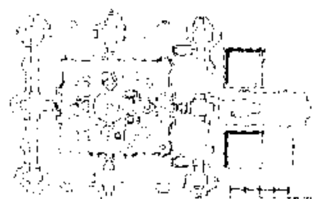
166. Bình đồ phức thể Ăngco, hồ chức nước và kênh đào, Cam bốt

riêng lẻ của các đấng sáng tạo, trật tự tự nhiên của thiên nhiên và loài người. Trong bức tranh cận cảnh của văn học đương đại và trung cổ của Âu châu, Phật giáo đã cổ xúy một tín lý về sự hài hòa của vũ trụ và một tâm cảm rằng sự sáng tạo của con người phải phù hợp với ý đồ lớn hơn đó. Ở Cam Bốt, vũ trụ luận này đã quan hệ mật thiết với tín ngưỡng thần – vua, đặt ông vua đương triều vào vị trí trung tâm mà điện thờ là biểu hiện vật chất biểu trưng cho vai trò đế vương của ông ta. Ngôi đền núi này không chỉ là nhóm kiến trúc thờ tự mà còn là nơi của vị thần – vua, một cung điện trần gian cũng rất thích hợp cho các thần linh thượng giới.

Tài năng siêu tuyệt của bậc thầy xây dựng là rất cần thiết để tái – sáng tạo hệ thống của những tín lý này, nhưng khác với trường hợp lăng mộ và kim tự tháp của các Pharaông Ai Cập về tầm mức quan trọng của nó : những nỗ lực này là có liên quan đến nhu cầu thiêng liêng. Ở Cam bốt, dân sinh phần lớn nhờ vào việc kiểm soát sông rạch, thông qua hệ thống kênh đào được quy hoạch thật chính xác. Một con kinh, dài khoảng 65 cây số, thẳng băng, trong khi ba cây số hào bao quanh ngôi đền lại bị chênh đi độ 5 phân. Những thiên tài Khơme, hiểu đúng nghĩa của cụm từ này, ở việc pha trộn niềm tin tôn giáo với những nhu cầu xây dựng đáp ứng nhu cầu thực tiễn. Nó đã tạo nên những đền tháp và công trình dẫn thủy nhập điền đáng chú ý. Làm cho xứ sở bước lên trình độ văn minh về cả việc tái – sáng tạo một vũ trụ quan lớn lao lẫn việc làm chủ và làm cho các dòng nước trở nên hữu dụng đối với nhu cầu nông nghiệp.

Phần lớn các đền tháp Phật giáo Khơme đều thuộc triều đại Jayavarman VII, triều đại xây dựng những công trình lớn hồi thế kỷ 13 của Cam bốt. Kiến trúc vĩ đại nhất của ông là tháp Bayon, đã tuân thủ cách xây dựng theo kiểu Kim tự tháp, với những bức phù điêu chạm nổi trên tường và định hướng tạo dựng theo mô hình vũ trụ. Cây cột trụ trung tâm của "ngọn núi thế giới" đã được chôn sâu vào lòng đất một độ sâu tương





167 - 168. Bayon, tk.13, Ăngco, cảnh đền và bình đồ

đương với chiều cao mà nó vươn lên trời. Ở Bayon, khía cạnh chôn sâu xuống đất cũng được biểu hiện một cách tượng hình bởi một con cá khổng lồ, tượng trưng cho độ sâu của biển, được điêu khắc dọc theo bề đáy. Sự phức tạp của quan niệm vũ trụ Phật giáo đã ngăn trở sự tái tạo có tính cấu trúc hoàn hảo, song những thành tố cơ bản đều được phô diễn. Quan trọng nhất là ngôi đền trung tâm, được xác định là ngọn núi Meru huyền thoại, nó là phần lớn nhất của 5 ngọn tháp và được gom lại trên đỉnh của một loạt những khối bục hậu cảnh, những độ cao đi xuyên qua những chiếc cổng vòm. Những hào nước bao quanh, tượng trưng cho đại dương với những vòng tường bao quanh bên ngoài như những bức tường đá huyền thoại, làm hoàn chỉnh cái sơ đồ vũ trụ vĩ đại. Những dãy hành lang bọc quanh, tạo nên một thứ hàng hiên quanh ngôi đền

núi, cũng đã cung cấp những chỗ cho các tượng đủ loại thần linh cũng như những tượng người bảo hộ và những thân thích và tổ tiên được thần thánh hóa. Ở Bayon, những hành lang bao quanh này cũng góp phần tạo nên hiệu quả ảo giác và sự rộng lớn của vũ trụ như một mũi nhọn xuyên qua, vượt ra ngoài những không gian mở nằm bên ngoài phức thể trung tâm, tất nhiên vẫn nằm trong khuôn khổ của những hào nước và tường thành.

Càng có thể thấy rằng những chiếc cầu bắc qua các đầm nước và việc nối kết ngôi đền trung tâm với nơi ở của con người tương ứng với những chiếc cầu vồng, vốn thường được miêu tả như một con rắn quày đầu lên bầu trời hay uống nước từ biển cả. Những con rắn như thế xuất hiện một cách điển hình ở cuối bờ thành chấn song của cầu và ở những lối vào của chùa tháp Khơme. Những bờ thành chấn song *Naga* dài này cũng gợi lại thần thoại Ấn Độ giáo kể về chuyện Khuấy Biển Sữa phổ biến trong dận gian lẫn vua chúa Khơme : Các loại thần thánh xếp hàng ôm lấy con rắn khổng lồ để khuấy động thế giới. Ở Bayon, ngôi tháp trung tâm là trụ chốt, biểu hiện của nhà vua như là người cung cấp may mắn, thắng lợi từ ngôi đền của vua và đưa những điều tốt lành băng qua chiếc cầu vồng và đi vào thế giới nhân gian hoan lạc bên ngoài.

Ba công trình ở khu vực Angkor, có niên đại thời Jayavarman VII, phô diễn một số ý tưởng Phật giáo Khơme trên kiến trúc tranh tượng, từ nội dung của các chương hồi về cuộc đời đức Phật đến các phức hợp đền đài mà đến nay chúng ta chưa hiểu biết đầy đủ. Đầu tiên là đền Preah Palilay, tọa lạc cách Bayon vài trăm mét, ở trán tường của nó đã thể hiện một chương hồi về cuộc đời đức Phật, như trận đánh bại Ma vương Mara và thuần phục con voi dại của Nalogini. Đây là một vài ví dụ của những đề tài loại này của mỹ thuật Khơme : một truyền thuyết về Phật – Vua, những cách giải lý về đại vũ trụ và những chương hồi nói về những chuyện kể về cuộc đời đức Phật.

Di tích thứ hai nằm bên ngoài khu vực Angkor, nhưng nối kết với những đền tháp chóp chính qua những thủy lộ. Nhóm nhỏ những bồn, gọi là Neak Pean, là một tiểu phẩm, một mô hình đơn giản biểu thị một khía cạnh của vũ trụ luận Phật giáo. Ở đây sự ham chuộng của Jayavarman VII về những công trình biểu trưng này, một thành tố chiếm tỷ lệ nhỏ bé trong phức hợp kiến trúc đồ sộ Bayon, khó coi là bằng chứng thuyết phục, nhưng lại có thể hiểu được ngay. Neak Pean đã tái tạo một cảnh trí rút từ Phật thoại, hòn đảo lục địa Nam Thiệm Bộ châu Jambudvipa. Đây là xứ sở của loài người và trung tâm là hồ Anavatapta thuộc Hy Mã Lạp Sơn, nơi đức Phật, chư Bồ tát Thánh tăng, ẩn sĩ và dân chúng sùng đạo đã đến tham quan các dòng suối thiêng. Những dòng nước tiên được từ hồ chảy ra bốn hướng, chảy xuyên qua các ngọn núi có hình dạng như sư tử, voi, ngựa, bò rừng, bốn sáng tác tương tự đặt trên cái trống ở kinh đô sư tử Sarnath.

Trung tâm Neak Pean là cái bồn vuông, ở khoảng giữa có một ngôi tháp đá nhỏ đặt trên cái đền có bậc, có hai con rắn quấn quanh đầu quay về hướng đông và đuôi duỗi về hướng Tây. Vây quanh toàn bộ phần trung tâm này là bốn bồn nước, nối bằng những vòi nước phun mà chóp cùng của nó là mấy



169. Tháp trung tâm và bồn nước của Neak Pean, tk.13, Ăngco

cái đầu của một con ngựa (nhìn về phía Tây) đầu con voi hoặc có lẽ là con hải quái Makara hoặc con thú huyền thoại (phía Đông), con sư tử (Nam) và một con người (Tây). Sự thay đổi cái đầu người cho cái đầu bò rừng có thể là đề xuất của Javavarman để biểu thị những đặc điểm riêng của mình, một thể nghiệm có nhiều chứng cứ ở khắp Angkor. Điều đó chỉ ra rằng, một tăng sĩ Phật giáo đang đứng trên bậc cấp để bước vào bồn trung tâm, lấy tay rưới nước thiêng, từ một vòi nước, và thoát ra chảy qua cái đầu được chạm khắc để rơi xuống tín đồ, đứng bên dưới, trong một cái hang đá nhỏ, nhưng không thấy tăng sĩ, người tín đồ đứng trên đôi bàn chân bằng đá chạm khắc, ngay bên dưới cái đầu để nhận lấy nước thiêng. Đôi bàn chân chạm khắc đến nay còn tồn tại, bàn chân này lớn hơn bàn chân kia, có lẽ ám chỉ cỡ chân của người đàn ông và người đàn bà.

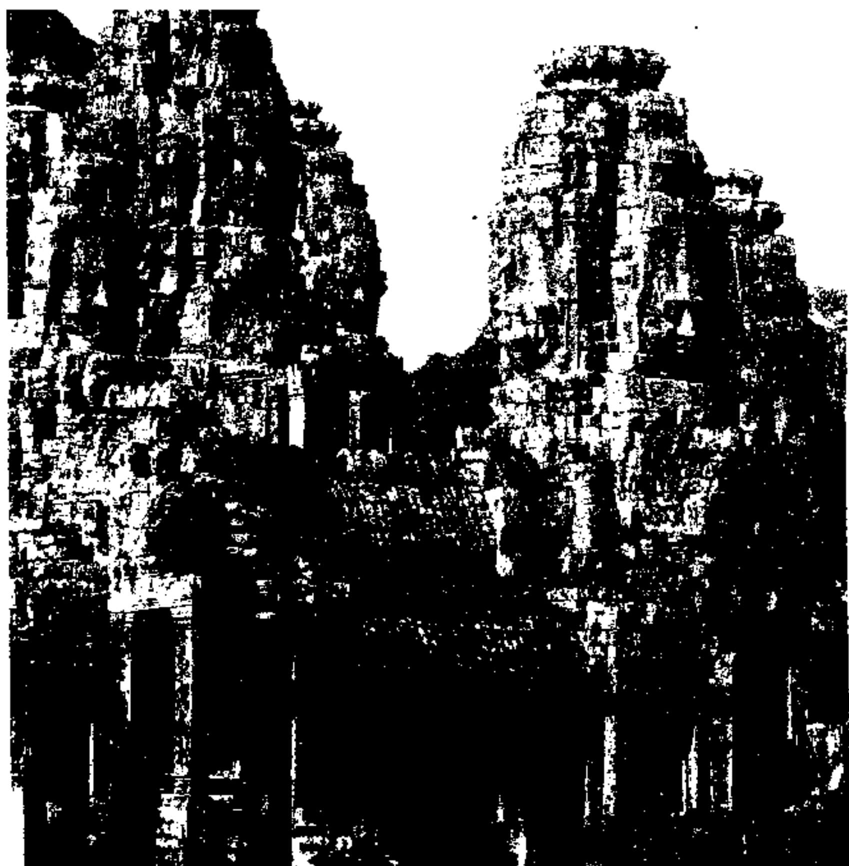
Neak Pean, dị bản nhỏ của thần thoại hồ nước Hy Mã Lạp Sơn, những đường nước chảy của nó biểu thị cho bốn con sông lớn, được gắn cho vị chủ quản của lòng từ bi, Lokevara, hình tượng của Quan thế âm Bồ tát mà vua JayavarmanVII sùng mộ. Trong bồn chính là tượng một con ngựa to lớn với những khúc bám vào bên trong nó, phản ánh việc vị Bồ tát từ bi cứu vớt những thủy thủ bị chết đuối. Kết quả những việc khai quật đã phát hiện ra những mẩu hiện vật của ba tượng khác bổ sung cho tính đối xứng hoàn hảo về ý đồ tạo tác của Jayavarman.

Ngôi đền thứ ba là Bayon, ngôi tháp Phật giáo hoàn hảo duy nhất của người Khơme và cũng là một thành tựu tiêu biểu của vua Jayavarman VII. Nhà vua đã điều hành một kế hoạch xây dựng lớn, bao gồm nhà thương, nhà ở, đền đài và các *sala* (đình trạm) cho những người hành hương để thể hiện lòng từ thiện của mình. Nhà vua trở thành một tín đồ theo Đại thừa, nhưng cũng đã chấp nhận những quan niệm mới mẻ mà các đấng tiên vương trước đó không mặn mòi lắm. Giờ đây dân chúng bước vào các những vòng rào thiêng liêng để thấy một

điện thờ vĩ đại của Bồ Tát Lokeshvara, được biết là vị Bồ tát Quán Thế Âm. Kiến trúc vĩ đại nhất của Jayavarman để làm hoàn chỉnh cho Angkor Thom, khu vực được bao quanh bởi hào nước bao la, dài 16 cây số và rộng 90 mét. Những tháp cổng đồ sộ ở lối vào, đã trang hoàng bởi khuôn mặt được coi là của ông ta, là Bồ tát Quán Thế Âm nhằm cả hai ý định là chỉ ra bốn hướng chính và khẳng định sự vô giới hạn của vùng đất do ông thống quản vì nhà vua đã sáp nhập những lòng đường cũ và mở rộng tầm nhìn của mình vào nơi xa xôi.

Đền tháp Bayon được xây dựng trên đỉnh của một điện thờ cũ mà những bộ phận của nó đã được tìm thấy sau các cuộc khai quật. Thật không may là toàn bộ đồ án đối xứng và có thứ lớp khó mà xắp xếp thích hợp, vì để lập thêm các hành lang thờ các tượng được coi là thân thích của tộc họ đã làm phai lạt đi đồ án nguyên thủy là một đàn tràng mạn đà la. Suốt thời gian Ấn Độ giáo phản ứng sau thời cai trị của Jayavarman, những tượng và phù điêu đã bị đục xóa, cũng đã góp phần tạo nên sự phức tạp hiện nay của di tích này. Tuy nhiên, sự xem xét chất lượng của các tấm phù điêu chạm trổ cũng đã được lưu ý, toàn bộ chất lượng không đồng đều như ở Angkor Vat, những bộ phận của phù điêu của Bayon đều đạt chất lượng cao. Đáng khâm phục nhất là những cảnh tượng miêu tả về các trận chiến dọc theo tường ngoài của hành lang, các bức chạm biểu hiện sự quyến rũ và sự nhận thức về lòng từ bi mà vị Phật vua đã cảm nhận về các chủ đề của ông ta.

Nhiều bề mặt gồ ghề của tháp Bayon đã được sơn hoặc thiếp, những cửa lớn thô phác được lấp kín bằng những hoa văn trang trí trên gỗ và những ngôi tháp được phủ vàng và những lá cờ lụa, tạo hiệu quả chung về màu sắc và phản chiếu rực rỡ, rất tiếc là để sắp cho thẳng hàng các cấu kết đá thay vì xếp chúng cho chắc chắn hơn, những thợ xây dựng Khơme đã vội vàng làm sụp đổ những ngôi đền của họ, kể cả Bayon. Mặc dù những vấn đề kiến trúc và tái thiết này cũng như những vấn đề khác vẫn là lãnh vực bí ẩn. Đặc biệt hấp dẫn là



170. Tháp mặt người ở Bayon, tk.13

ở những mặt tháp, những cái đầu khổng lồ bằng đá nhìn khắp bốn phương tứ hướng từ phức hợp kiến trúc của ngôi đền, tiếp tục nhìn bao quát vượt qua đền tháp và trông ra một quãng xa xăm. Cảm nhận huyền hoặc này luôn nảy sinh với bất cứ ai khi nhìn vào khuôn mặt bề thế của Jayavarman VII, họ thấy ở đó một sự tương đồng với tượng chân dung của ông ta, đưa đến một sự hợp nhất thế giới tinh thần của Phật giáo và quyền lực tuyệt đối của người cai trị.

Kiến trúc gạch và chủ yếu là đá của người Khơme là sự nối tiếp của kiểu kiến trúc gỗ nguyên ủy, chỉ với những điều kiện cho phép giới hạn của các nhu cầu xây dựng bằng đá còn thì phổ biến là những kiến trúc "nhẹ" và do đó, việc xây dựng các công trình bằng đá là sự thừa kế các kiểu mẫu kiến trúc gỗ. Việc sử dụng phổ biến những hàng lan can đã chỉ ra mối quan hệ rõ rệt đối với các kiểu mẫu đồ gỗ, nhưng ngay các bức phù điêu trên tường Bayon cũng lại được bố trí từng bức này đến bức khác không khác gì những tấm bức bàn (khuôn bông) gỗ. Kết quả này trong hình tượng cũng thấy những thử nghiệm gần gũi đã làm cho việc tìm hiểu gặp khó khăn ngay cả một quãng ngắn. Các phù điêu khêu gợi sự đối chiếu với Angkor Vat, nhưng khác với những câu chuyện ở đây là những trích đoạn đặc tả, các đề tài ở Bayon chỉ có nghĩa cho chúng ta cho xem xét các bức chạm tiếp theo, hết đoạn này đến đoạn khác, sự thể hiện những cảnh tượng riêng lẻ, gồm vô số các chi tiết và sự kiện về cuộc sống thường nhật của cung đình. Kiến trúc Cam bốt thời xưa, kể cả Bayon, đã thể hiện cấp cuối cùng của tiến trình kiến trúc dần dần dường như không có được vai trò lớn hơn. Vào thời Jayavarman VII, kiến trúc Khơme tập trung độc quyền trong việc xây dựng để tô điểm và tập trung vào việc tạo dựng những ngôi đền tháp, những bức tường và sân thượng đồ sộ trong kế hoạch của những chương trình điêu khắc và chạm trổ những phù điêu.

Những tác phẩm điêu khắc Phật giáo xuất chúng nhất là những chân dung của Jayavarman VII. Những pho tượng lớn hơn người thật được lấy từ các hình tượng của đức Phật tọa thiền, được xử lý theo kiểu Khơme với những chân ngồi xếp bằng trên con rắn Muchalinda, một hình tướng mà Jayavarman đặc biệt ưa chuộng. Nhìn từ một bên pho tượng tự nhiên một cách đáng kinh ngạc, với phần trên nặng và dày. Tuy nhiên, đáng chú ý nhất là khuôn mặt, với vẻ nhân từ và đôi mắt nhìn xuống, tượng đã hướng đến cả hai : một là sự thể hiện thể chất của hình dáng và hai là sự biểu đạt nội tâm bên trong, sự

tự tại của một ông vua vừa là một vị thần. Pho tượng ngoại hạng này và cũng như pho tượng nổi tiếng Bát Nhã Ba La Mật Đa (Prajna Paramita) của đông Java là kiểu thức tượng chân dung cặp đôi rất phổ biến ở Đông Nam Á. Nhưng tượng của Jayavarman VII còn giữ đậm nét con người của một vị vua nhân từ, chưa ngấm được chất tinh thần siêu việt và lòng trắc ẩn vô biên của vị Bồ tát bảo hộ của mình là đức Quán thế Âm. Còn tượng Bát Nhã Ba La Mật đa, vốn bắt nguồn từ nữ thần trí tuệ phổ biến trong truyền thống cổ điển Hy Lạp, ở nơi mà thần thánh luôn được thể hiện bằng hình dạng con người. Cả hai chân dung thống nhất cả thần và người, vị vua Khơme rất là người, còn tượng Java lại được lý tưởng hóa và mang vẻ thần linh hơn, song cả hai ví dụ này đều là tượng chân dung.



Phật Muchalinda cũng được thờ ở điện thờ của cung điện



171. Tượng Phật trên rắn Muchalinda, tk.12, Cambốt, đá, cao 87cm

172. Tượng chân dung vua Jayavarman VII, tk. 13, Cam bốt, đá, cao 113cm

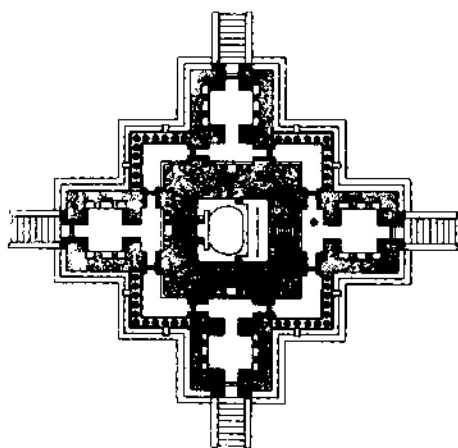
hành lễ. Việc chú tâm của đề tài này có thể được bổ sung thêm đối với những tín ngưỡng Khơme và đối với cảm nhận riêng của Jayavarman, đây là một hóa thân sống của Phật. Rắn là đề tài thú vị trong thần thoại Ấn Độ, nó có quan hệ với các chúa tể của Ấn Độ giáo và Phật giáo, với vai trò ban phát sự sống của nước, một phương diện chủ đạo của kinh tế Khơme. Rắn cũng đã bảo vệ đức Phật, đặc biệt là trong thời gian đức Phật tham thiền. Bằng việc đồng nhất chính mình với những Phật thoại như vậy và với những chúa rắn bản xứ, Jayavarman VII đã tuân theo các truyền thuyết Khơme vốn để nối kết các câu chuyện của thần linh với những công tích của đấng quân vương.

Hình tượng Phật giáo chính luôn bảo lưu những gì của Quán Thế Âm, một Bồ tát luôn thị hiện dưới hình dạng con người, với bốn hoặc tám tay, cầm các trì vật như là cuốn kinh, dây lụa, bảo luân, hoa sen, nhưng cũng được miêu tả với dạng con ngựa năm đầu hoặc như một con ngựa đang cứu các thủy thủ bị đắm thuyền như ở Neak Pean. Jayavarman VII đồng nhất với Quán Thế Âm và trên những khuôn mặt được chạm khắc trên tháp cổng bằng đá ở Bayon và ở khắp nơi thuộc quần thể kiến trúc Angkor, đã biểu hiện rõ một quan niệm tổng hợp. Những hình tượng thuộc Kim Cang thừa cũng xuất hiện trong triều đại của Jayavarman, thấy ở đoạn miêu tả cuộc xâm lược quân sự tàn khốc nhất của người Chàm hồi năm 1177, khiến phải cầu đến sự phù trợ của tôn giáo nhiều hơn. Một pho tượng có vẻ đẹp biểu cảm, gây ấn tượng nhất là pho tượng đồng Hevajava nhiều tay, đang múa – một dạng khác của Bồ tát Quán Thế Âm. Khi triều đại cai trị của Jayavarman kết thúc thì nước Cam bốt cũng bắt đầu suy yếu, mặc dù Phật giáo Theravada dần dần giành được địa vị thống lĩnh, do thiếu sự bảo trợ của triều đình, thời đại hoàng kim của mỹ thuật Khơme cũng bị cáo chung.

Java

Ba hòn đảo có vai trò chính yếu trong lịch sử Phật giáo. Sri Lanka là trường hợp đặc biệt nhờ vị trí của nó trong sự phát triển và bành trướng liên tục đạo phật Theravada khắp Đông Nam Á. Hai trường hợp khác là Java và Nhật Bản, có cùng kích thước và cả hai đã thiết lập nền văn hóa tiền Phật giáo, du nhập tôn giáo từ những nền văn hóa đất liền kề cận ở cùng thời, khoảng giữa thiên niên kỷ thứ nhất. Ở cả hai nền văn hóa, những kết quả buổi đầu của Phật giáo đều nhờ vào sự bảo trợ của triều đình, đây là khuôn mẫu chung điển hình khắp châu Á. Khoảng thế kỷ thứ 8, những hình thức thực hành nghi lễ mật giáo đã xuất hiện ở cả hai đảo quốc (đối với Nhật Bản không có gì đáng ngạc nhiên vì những hình thức này đến từ Triều Tiên và Trung Quốc). Tuy nhiên, ở Java và liên tục vẫn còn được duy trì với vùng đông – bắc Ấn Độ, còn đang tồn tại mạnh mẽ Phật giáo Đại Thừa. Mối quan hệ với đế quốc Pala vẫn còn cung cấp những nguồn dồi dào Phật giáo Kim cang thừa, được ghi nhận là đến thế kỷ thứ 8. Một trong những công trình to lớn nhất là Chandi Sewu được bố cục theo mô hình một mạn đà la và để thờ Tỳ Lư Giá Na Phật, gồm 240 điện thờ – đây là một ví dụ khác về sơ đồ vũ trụ theo quan niệm của đạo Phật. Sự thành công của những trung tâm này ở Java và Sumatra đã hấp dẫn các tăng sinh và những người hành hương từ những nơi xa xôi tận Ấn Độ hoặc Trung Quốc.

Chủ yếu nhờ vào con đường thương buôn đang hoạt động sôi nổi khắp vùng, văn hóa Ấn Độ đã định hình sự phát triển của Java, giống hệt như các xứ sở đất liền của châu Á và vương quốc Ấn Độ giáo Shailendra (730 – 930) đã xây dựng một số công trình lớn nhất ở châu Á, sau thế kỷ thứ 8, phần lớn các công trình đều lấy cảm hứng Phật giáo. Khoảng thế kỷ thứ 6 hay thứ 7, vương quốc thứ hai là Shrivijaya đã thống lĩnh đảo Sumatra, mặc dù ảnh hưởng của nó lan đến đất liền và



173. Bình đồ điện thờ trung tâm Chandi Sewn, tk.9, Java, Indônesia

nổi tiếng là một trung tâm giáo dục, nhưng không có một tàn tích kiến trúc nào được phát hiện, có lẽ thời kỳ này gỗ được dùng nhiều trong vài cây cột có khắc chữ được tìm thấy ở ngoài xa hòn đảo này, nhưng những đền tháp quan trọng của thiên niên kỷ thứ nhất tất cả đều ở trung tâm Java, gần nơi quyền lực chính trị của Shailendra. Vào khoảng thế kỷ 11, vương quốc Shrivijayan Sumatra đã bị suy yếu và trung tâm chính trị Java ra đời về phía đông, tận cùng của đảo, trong suốt thời gian đó, những gì được biết được xem như là thuộc thời kỳ cổ điển muộn. Hầu hết những đền thờ của thời kỳ này đều thuộc Ấn giáo, mặc dù các hình tượng còn bảo lưu, nhất là tượng đồng, đều nhằm phục vụ cho một việc thờ phụng Phật giáo. Khoảng cuối thế kỷ 15, Hồi giáo đã thống lĩnh quần đảo này, kết thúc các hoạt động của Ấn giáo và Phật giáo, ngoại trừ đảo Ba li (Ấn giáo còn phát triển đến nay).

Nghệ thuật Java bị thống lĩnh bởi một công trình kiến trúc Phật giáo là Borobudur. Kiến trúc đồ sộ này, khoảng 800 ngôi tháp hoặc cơ sở tưởng niệm – không có cái nào giống cái nào cả về kích cỡ lẫn kiểu thức trang trí. Số lượng và chất lượng của đá được huy động là rất đáng kể, nhưng danh mục điêu khắc của nó, gồm trên 500 tượng Phật có kích cỡ lớn như người thật và gần 3 cây số những mảng phù điêu được chạm khắc đã tạo nên sự kinh ngạc cả về mặt kiến trúc lẫn thẩm mỹ. Mặc dù được nhiều người nghiên cứu liên tục – toàn bộ kiến trúc đã bị hủy hoại, được tái thiết vào những năm 70 này – thì

toàn bộ phức hợp kiến trúc Phật giáo đồ sộ nhất này hãy còn chưa khám phá hết tất cả những nguồn gốc của vô số hình tượng và ngay cả mục đích chính xác của nó. Đối với nhiều nhà nghiên cứu, nó là một đàn tràng mạn đà la ba chiều, đối với một số người khác nó là một ngôi đền thờ tro cốt người chết, liên quan đến việc tang, trong khi một số người lại cho rằng nó thể hiện một thí dụ khác của tập quán Đông Nam Á về sự nối kết giữa ông vua thế tục và thần thánh. Đối với những tín đồ hiện nay, nó là một địa điểm tụ tập thiền định, một trong những sự hỗ trợ Phật giáo hay là những nguồn phụ trợ để người tín đồ đến với thông điệp của đạo Phật. Trong trường hợp này, sự phụ trợ đưa con người từ thế giới trần tục đến với thực tại của chư Phật thượng giới và cuối cùng đạt được mục tiêu rốt ráo : ngôi tháp rộng lớn nhưng trống rỗng. Như vậy, khi con người bước lên dần từ cảnh giới trần tục thấp nhất đến thiên đường, cái ý nghĩa của chân lý trần gian dần dần được thay thế bởi những hình tượng càng lúc càng trừu tượng – bắt đầu là con người, rồi thì gặp các thần linh thượng giới, được vây quanh bởi chư Phật thiền định, rồi là, chư Phật chỉ thấy lờ mờ, đặt bên trong cái tháp có tường trổ thủng và cuối cùng đến ngôi tháp trống không ở trên đỉnh. Người khách được vận chuyển bởi những sức mạnh huyền bí và mạnh mẽ hợp lại để làm nên một sáng tạo lớn lao, để gợi lên những thế giới phàm trần và thần thánh.

Borobodur tọa lạc trên một đỉnh đồi thấp và xây dựng theo một bình đồ vuông vức, mỗi cạnh 112 mét. Nó có chín tầng với 2500 mét chạm nổi và hơn 400 tượng Phật, loại tượng tròn, trong bốn dãy hành lang ở lưng chừng có tường xây, ba tầng hình tròn ở trên cao chứa 72 tượng, mỗi tượng đặt trong một tháp rỗng, với một tháp lớn nhất và bây giờ là cái tháp trống không ở trên đỉnh, mặc dù một tượng Phật làm còn dang dở được những kẻ đi săn đồ cổ phát hiện hồi thế kỷ 19.

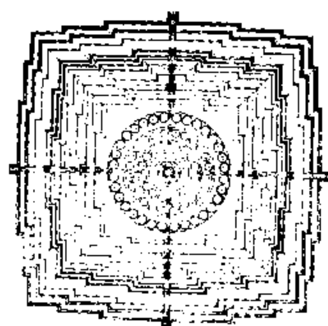
Người ta chưa phát hiện được một bản văn nào giải thích tập hợp phức thể tranh tượng này. Thật rõ ràng là, quần thể

kiến trúc này đã chia làm 3 phần, miêu tả ba thế giới. Thấp nhất là thế giới phàm tục của chúng ta gọi là tầng trời dục giới (*Kamadhatu*), kế đó là tầng trời sắc giới (*Ruphadhatu*) và cuối cùng những tượng tầng trên cao biểu thị cho tầng trời vô sắc giới (*Arupadhatu*). Tầng dưới cùng của phàm trần, tầng dục giới, gồm hàng dãy các bức phù điêu phản ánh luật nhân quả; tuy nhiên, phần này bị án bởi một lớp đá thứ hai, che kín những bảng phù điêu, chỉ chừa một đoạn ngắn cho khách tham quan ngày nay chiêm ngưỡng. Lớp đá thứ hai có thể nhằm để tăng cường sự chịu lực cho công trình đồ sộ này hoặc có thể là một phần của đồ án nhằm biểu trưng sự nén bớt lại của cảnh dục giới. Trong nghệ thuật Khơme những bức chạm trên đá cùng đề tài này thấy ở sân voi, thuộc Angkor Thom và cũng được "che dấu"; ở Bayon cũng có những trường hợp tương tự. Những thành phần như vậy là cần thiết, ngay cả khi không nhìn thấy được, để thể hiện một cách đầy đủ cái biểu tượng của mô hình vũ trụ nhân tạo.

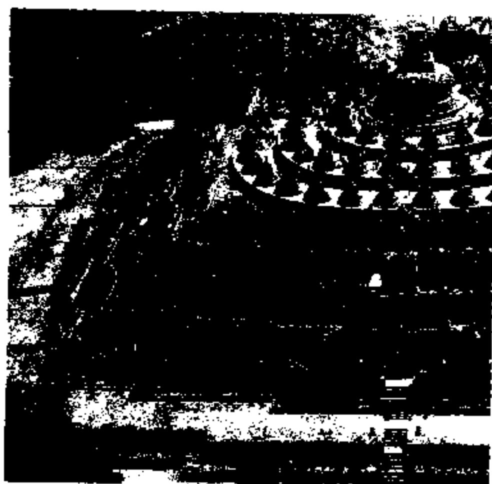
Bốn tầng vuông cấu thành bộ phận ở giữa của Borobudur



174. Cuộc tấn công của Ma vương Mara (trích đoạn) phù điêu, tk.9, Borobudur







175-177. Borobudur, khoảng đầu tk9, Java. Bình đồ, phối cảnh và một cắt dọc

chứa đựng những phần chính yếu của những bức chạm và đề tài của chúng là dựa theo những kinh văn, trước hết là *Lalatavistara*, miêu tả những sự kiện từ lúc Phật đản sanh đến lần thuyết pháp đầu tiên ở vườn Lộc Uyển tại Sarnath, giống như những truyện trong *Jataka* (kinh Bổn sanh) đã phản ánh những cảnh tượng của lòng tin trên chặng đường dài đi đến giác ngộ. Hơn ba phần tư phù điêu ở Borobudur được gợi ý từ những chương hồi của Gandhavyuha, truyện kể về một người đàn ông trai trẻ đi tìm kiếm sự giác ngộ, một tiến trình hệt như yêu cầu của Phật. Phần thứ ba trên cùng gồm những tầng hình tròn với những ngôi tháp rỗng, có những lỗ nhỏ chỉ cho tín đồ nhìn thấy không rõ pho tượng Phật thiên giới, ngồi bên trong. Ở ngôi tháp lớn nhất kín mít ở trên đỉnh, có thể ngày xưa có đặt tượng hoặc như cách giải thích của thời nay thì đó là ngôi tháp trống rỗng, như là một biểu trưng của vô sắc tướng của thực tại tối thượng.

Những tài liệu thư tịch đầu tiên chép rằng kiến trúc này khởi công vào năm 770 – theo một số học giả là một ngôi đền Ấn giáo. Vào khoảng cuối thế kỷ thứ 8, nó được cải tạo để phù hợp với yêu cầu phật giáo hoặc được hoàn chỉnh theo đồ án duy nhất, tạo hình theo những biểu thị của cả hai : Một phù đồ và một mạn đà la. Điều này đã nối kết Borobodur với chùa tháp theo đồ án mạn đà la ở Thái Lan và Cam bốt, như Bayon chẳng hạn – một kiến trúc theo một mô hình vi mô theo quan niệm về vũ trụ của Phật giáo với núi Meru ở trung tâm, hơn là phù đồ của Borobudur.

Những bức chạm của Borobudur miêu tả một loại đề tài từ những hoạt động rất bình thường của con người đến các thần Phật ở thiên giới theo nội dung của điện thờ Đại thừa. Những đề tài hạ giới bao gồm những đề tài thông thường bao gồm các đồ dùng gia đình, đặc biệt là các chi tiết về y phục, kiến trúc, ngay cả tàu buồm. Bức chạm đức Phật chiến thắng sự cám dỗ hay chiến thắng Ma vương, một đề tài phổ biến khắp châu Á, được thêm vào những mảng đẹp nhất về cả hai thành phần : Cử chỉ và hành động của những kẻ cám dỗ đối lập với sự an nhiên tự tại, trang nghiêm của đức Phật đang ngồi thiền. Đồng thời, nghệ thuật Ấn giáo cũng không thể không lưu ý. Sự tương phản đầy kịch tính được thể hiện ở những cảnh tượng kể về việc chúa Chằn Ravana lắc rung núi Kailasha : sự tự tại của thần Shiva và tính chất hiếu động đầy điên cuồng của Chằn Ravana bên dưới.

Tuy nhiên, những tín ngưỡng Kim Cương thừa, xuất hiện ít, thường là những hình tượng huyền thoại hơn là những Phật thoại kể về cuộc đời của đức Phật và những hiệu quả đầy đủ của hình tượng Kim Cương thừa được trải nghiệm tốt hơn ở những ngôi đền riêng lẻ nhỏ hơn. Ở đây, tín đồ có thể được đối diện chủ yếu và thường xuyên với sự phức tạp, với các thần linh được gom lại thành nhóm mà không dàn bày thành hàng ngũ chỉnh tề. Điều này có thể thấy ở Chandi Mendut, một loại đền tháp cùng thời nhưng nội thất to lớn bất thường,

vốn chứa đến 7 tượng như thế mà giờ thì chỉ còn 3 tượng. Những đền tháp này, các tượng ngồi – tượng Bồ tát, Kim cang lực sĩ và to lớn nhất là tượng đức Phật phổ độ – vẫn toát ra một cảm nhận của sự sợ hãi tôn giáo vì kích cỡ to lớn và những cái nhìn siêu vượt. Ở trung tâm của không gian đóng kín là tượng Phật tôn kính, trong hình dạng bề thế và giản dị của phong cách Gupta Ấn Độ : thể hiện đặc tính trừu tượng, xuất thế của Mật giáo hơn là những ảnh tượng mang tính tự nhiên của đời sống thường nhật, như những gì thấy ở các bức chạm ở Borobudur tọa lạc cạnh đó. Ba pho tượng lập lại truyện thống bộ ba Ấn Độ : Phật và hai Bồ tát. Ở trường hợp này, mặc dù tư thế, cử chỉ và các dấu hiệu riêng, những hình dạng cực kỳ trừu tượng của các thần linh và đặc điểm đồ tượng học trong kinh Đại thừa phức tạp biểu hiện một cảm nhận là không thuộc thế giới phàm tục mà là thượng giới. Bảy pho tượng gốc thuộc về mạn đà la của Kim cương thừa : Garbladatu và Vajradatu với một tượng Phật lớn ở giữa chúng.

Một trong những dấu hiệu Phật giáo Đại thừa là việc dùng những tượng hộ chủ. Những tượng dữ dằn, thường được thể hiện thành nhóm 12 ; 8 hoặc 4, những thiên vương Lokapala, hoặc là cặp đôi cánh cửa, các hộ pháp (Dvarapala), luôn đối diện với các tín đồ trong các điện đường và bao quanh các nhóm tượng bên trong. Những tượng hộ thủ Java đáng chú ý là sự đơn giản và to lớn, một tương phản thực sự với sự phong phú của các bức phù điêu và những cửa, khám thờ chạm trổ trang trí rất khéo. Việc tìm kiếm vẫn còn phải tiếp tục tàn tích của Chandi Sewu có một tượng béo tốt, tạc ở tư thế đang quỳ và ở trên cánh tay và sau vai quấn một con rắn và dáng vẻ ít nhiều gần với loại tượng hộ thủ vai u thịt bắp vùng Đông Á. Những dị bản Java này được đặt quanh Borobudur, chúng thể hiện một vẻ mặt không dữ dằn như các tượng ở Đông Á mà còn bảo lưu được gốc gác Ấn Độ của nó là Dạ xoa (Yasha).

Đền tháp Java đặc biệt có hình dáng thanh nhã, sự cân đối giữa bề ngang rộng và chiều cao, sự quân bình giữa các bộ

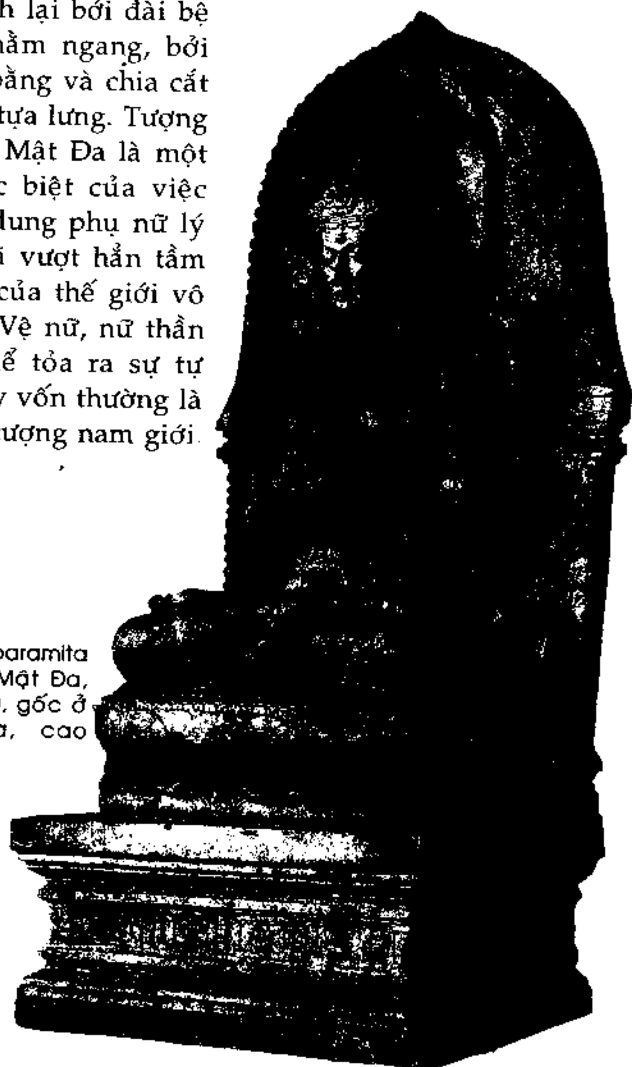

178. Tượng bảo vệ ở Chandi Sewu, khoảng tk.9, Java

phận kiến trúc và bề mặt trang trí. Mặc dù kích thước đồ sộ như vậy, song nội thất lại rất nhỏ – trừ Chandi Mendut – và không dùng cột lẫn cửa vòm. Điều này đã cho thấy sự chú trọng về hình khối hơn là việc tạo ra một không gian. Những tháp đá trên các tầng trên, nhưng chân tường rộng không tô điểm, với những bức tường trổ thủng và đường viền quanh đã cân bằng chiều cao của tháp. Mẫu đề trang trí được ưa chuộng là đầu Kala và hải quái Makara, thường được thấy nhiều nhất ở các cửa lớn và các khám thờ và các đầu Kala thường là những cấu kiện kiến trúc của ngôi đền. Đầu Kala ở mặt phía Nam Kalasan được hướng về các cửa chính, cái miệng toác hoác thu tóm lấy khoảng trống. Chi tiết này phản ánh sự dàn bày của các mẫu đề trang trí của Java, được thống lĩnh bởi các đầu Kala khổng lồ, chưa kể cặp hộ thủ vẽ ở cánh cửa, những bức chạm dây lá cuộn và Makara ở phía dưới cùng. Vào thời kỳ sau của phong cách cổ điển phương đông Java, khi phần lớn đền thờ là thuộc Ấn giáo hoặc mang tính chất hỗn hợp, như trường hợp Shiva – Phật ở Chandi Jawi, những Makara bị loại ra. Tuy nhiên, những đầu Kala, giờ thì được thêm vào cái hàm ngắn hơn và khắc sâu hóm vào được gắn nhiều trên các thành tố xây dựng như là bộ phận của đồ án kiến trúc.

Khác với hầu hết các nước châu Á, Phật giáo Java không quá chú ý đến phù đồ. Kiểu đền tháp ở đâu cũng có này, được biết như sự đa dạng về hình thể, từ những khuôn mẫu đơn sơ và vững chãi của phù đồ Sanchi đến những ngôi chùa xây bằng gạch, gỗ ở Đông Á đã không bao giờ chiếm được vị trí nổi bật trong đền thoát ra và đồ án kiến trúc Java. Thực ra, tính chất hỗn hợp của tôn giáo Java đã dẫn đến việc là ở các phù đồ thường sử dụng môtíp trang trí không xác định trước về tính chất và công năng cả hai là những điện thờ cả Phật giáo lẫn Ấn giáo, một mô hình cũng thấy ở Cambốt, có lẽ do ảnh hưởng của Java. Ở những ngôi đền chùa cận đại, một ngọn tháp được đặt trên nóc để có thể khác với đền thờ Ấn giáo và cung cấp thêm một chỉ dẫn về sự tổng hợp Phật giáo. Ngay cả 72 ngôi tháp/phù đồ trên các sân thượng Borobudur cũng được tiết giảm tầm quan trọng bằng cách lặp đi lặp lại của chúng và trở thành thứ yếu so với tiếng nói chủ đạo của quần thể kiến trúc. Trong vô số chùa tháp Phật giáo ở Java, với trường hợp ngoại lệ là Borobudur, không một nơi nào biểu lộ rõ ngôi tháp sơ khởi như đã thấy trong các nền văn hóa Thái, Sri Lanka hoặc Miến Điện.

Thời cận đại Java chuộng các đền đài nghệ thuật Ấn giáo và đi khá xa từ những kiểu thức Ấn Độ-Java trong những thời kỳ kế tiếp, mặc dù đồ đồng Phật giáo vẫn còn tiếp tục sản xuất, bao gồm đèn dầu, chuông lễ, nhưng chùa tháp lớn Phật giáo và tượng đá thì rất hiếm. Tuy nhiên, điều ngoại trừ là một kiệt tác. Bức chân dung đầu tiên của hoàng hậu Singhasari, hồi đầu thế kỷ 14, được coi là nữ thần trí tuệ, Bát Nhã Ba La Mật Đa (Prajnaparamita), được chế tác theo nhãn quan siêu việt của Phật giáo Đại thừa và sự biểu hiện trang nhã của hoàng gia. Đã có nhiều người viết về tác phẩm này, tác phẩm điêu khắc đá duy nhất và vĩ đại nhất của Java và đã có thể đem đối chiếu ngay với các tượng chân dung khác của Đông Nam Á, mà tác phẩm đồng thời là tượng vua Jayavarman VII của Cam Bốt.

Mặc dù nhỏ hơn người thật, nó đã biểu lộ sự hoành tráng qua một số đặc điểm tạo hình đã từng phô diễn trong các tác phẩm điêu khắc tiêu biểu. Sự thẳng đứng của tượng được lặp lại ở vương miện và cả ở trung tâm của các ngón tay bắt ấn được quân bình lại bởi đài bệ liên hoa tọa nằm ngang, bởi đôi chân xếp bằng và chia cắt dứt khoát của tựa lưng. Tượng Bát Nhã Ba la Mật Đa là một thành quả đặc biệt của việc miêu tả chân dung phụ nữ lý tưởng vì nó đã vượt hẳn tầm mức lý tưởng của thế giới vô số hình tượng Vệ nữ, nữ thần và Madonna để tỏa ra sự tự tin và quyền uy vốn thường là đặc trưng của tượng nam giới.



179. Tượng Prajnaparamita / Bát Nhã Ba La Mật Đa, khoảng năm 1300, gốc ở Singhasari, Java, cao 126cm

Mục lục

Mỹ thuật
và Kiến trúc Phật giáo

- Robert E.Fisher -

Chịu trách nhiệm xuất bản :
TRƯƠNG HẠNH

Biên tập : **PHÒNG BIÊN TẬP TỔNG HỢP**
Trình bày và bìa : **Minhtri Design Co**
Sửa bản in : **LINH CHI**

NHÀ XUẤT BẢN MỸ THUẬT
44B Hàm Long, Hà Nội - ĐT : 8225473
CN TP. Hồ Chí Minh :
220/118 Lê Văn Sỹ, Phường 14, Quận Tân Bình
ĐT : 8424011

Liên kết xuất bản :
CTY VĂN HÓA MINH TRÍ - NHÀ SÁCH VĂN LANG
25 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận I, TP.HCM
ĐT : 8.242157 - 8.233022 - Fax : 84.8.235079

In 1000 cuốn khổ 14.5x20.5cm tại Xưởng in CN Trung Tâm Hội Chợ Triển Lãm Việt Nam. Giấy phép số 544/XB-QLXB Cục xuất bản cấp ngày 20.05.2002. Trích ngang kế hoạch xuất bản số 71/MT-TNKH Nhà xuất bản Mỹ Thuật cấp ngày 21.5.2002. In xong và nộp lưu chiểu quý 2 năm 2002.

MỸ THUẬT & KIẾN TRÚC

PHẬT GIÁO





Nhà sách VĂN LANG
25 Nguyễn Thị Minh Khai, Q.1, TP.HCM
ĐT 8242157 - 8233022 - FAX 8235079
9 Phan Đăng L... TP.HCM ĐT 8415306
Email: ...

GIÁ : 34.000 đ